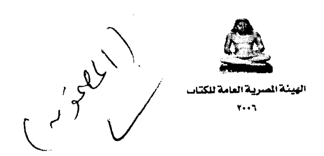
القصيدة التشكيلية في الشعر العربي

دكتور محمد نجيب التلاوي



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠٦



المشرف العام
د . ناصر الأنصارى

تصميم الغلاف
د . مدحت متولى

الإشراف الطباعى
محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى
علــى أبــو الخيــر

الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ
الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقديم

منذ أطلقت السيدة الفاضلة **سوزان مبارك** دعوتها بأن «الحق فى القراءة مثل الحق فى التعليم والحق فى الصحة، بل الحق فى الحياة نفسها» ، والقارئ المصرى ينتظر كل عام **مهرجان القراءة للجميع**. وها هى «**مكتبة الأسرة**» أحد روافد المهرجان الرئيسية تكمل عامها الثالث عشر ، وقد أصبحت خلال هذه السنوات أضخم مشروع نشر فى مصر، وقدمت مكتبة عملاقة تجاوزت ٣٤٤٢ (ثلاثة آلاف وأربعمائة واثنين وأربعين) عنوانًا، من ٣٠٠٠ (ثلاثة آلاف) كاتبًا ومفكرًا وأديبًا، طبعت منها أكثر من ٣٩,٠٠٠٠٠٠ (تسعة وثلاثين مليونًا) نسخة بأسعار فى متناول الجميع، وذلك فى مختلف الفروع: العلوم والتكنولوچيا، والعلوم الاجتماعية، والتذوق الموسيقى، والتصوير، والمسرح، والسينما، والأعمال الأدبية الرفيعة، التى مثلت مسيرة الإبداع فى مصر والعالم، والأعمال الفكرية التى تنبذ الخرافة والإرهاب، والأعمال الدينية التى تعكس صحيح الأديان، وعيون الأدب العربى والتراث، التى تربط الأجيال الجديدة بتاريخها المضىء فى مراحله المتميزة، ورصد إسهام هذا التراث فى بناء الإرث الثقافى الإنسانى.

تنطلق «**مكتبـة الأسـرة**» لعـام ٢٠٠٦ تحت الشـعـار النبـيل الذى طرحته السيدة الفاضلة «**سوزان مبارك**» : ثقافة السلام، وهو يدعو إلى نشـر ثقافـة السـلام فى المجـتمع، ودعم التسـامح ونبـذ العنف، والتعرف على عادات وتقاليد الشعوب الأخرى، والتأكيد على أهمية الحـوار واحـترام الآخـر، وتقـديم التنوع الثـقـافى، ونشـر المعـرفـة والتواصل مع الحضارات الأخرى.

تأتى «**مكتبة الأسرة**» هذا العام والعالم كله يعانى من وطأة العنف والإرهاب. ولم يعد هناك منقـذ سوى مواجهـة قوى الظلام بالتنوير على يد المفكرين والمثقفين والمبدعين، الذين ظل دورهم عبر التاريخ هو ترسيخ القيم العقلانية والجمالية والإنسانية، ومحاربة النزعات البـدائيـة، التى تسـتخـدم القـوة لإشـعـال الحـروب وتدمـيـر البـشـرية وإنجازاتها.

و«**مكتبة الأسرة**» هذا العام من خلال سلاسلها المتنوعة ستعكس الدور الرائد لثقافة التسامح، التى تستطيع الحفاظ على تراث الأمة الحضارى.

وحتى نلتقى مع **مكتبـة الأسـرة ٢٠٠٦** ، سنعـيد إصدار نحـو مـائة عنوان بشكل جديد كتمهيد لانطلاقة المشروع.

ناصر الأنصارى

إلى طيف ...

وضيــوف شــرف الإهــداء

جمال و دلال

خالد و خلود

معكم استمتع بالحياة...

د. محمد نجيب التلاوي

الدوحة في يناير/١٩٩٥م

غالباً ما تكون التيارات والاتجاهات الفنية عامة ، والأدبية بصفة خاصة بلورة لمناخ العصر، وإذا ما حدث إحياء لمذهب قديم ، فربما يكون مناخ عصره قد عاد إلى الحياة، وفرض نفسه بأسلوب جديد .

وقد عبر (ويليك) عن هذا المعنى عندما قال : "لابد للأدب أن يجدد نفسه على الدوام بالعودة إلى البربرية"[1] ، ولذلك فقصائد (بوشكين) الغنائية مستمدة من أشعار قديمة، وقصائد (بلوك) أفادت من أغاني الغجر، وقصائد (ماياكوفسلي) أخذت من الكتب الهزلية ، وروايات (دستوفسكي) سلسلة من رويات الجريمة المبكرة، وأتصور أن فكرة توظيف الأسطورة والتراث تمثل عودة نوعية ، وحنيناً إلى جذور تحقق أحد أطراف المعادل الموضوعي، والأمثلة أكبر من أن تحصى بعد إليوت ، ويقول ويليك "بأن كل عصر يماثل الآخر ... وكل عصر يحمل مفهوماً زائفاً عن التفرد والأصالة يتجاهل الثوابت الأساسية في الطبيعة البشرية والحضارة والفنون. ويبلغ بنا شبنجلر فكرة الدوائر الحضارية المغلقة التي تتطور ضمن ضرورة قدرية فهي منغلقة على ذاتها ولو أنها تتوازى بشكل غامض "[2].

ولقد أرجع بعض العلماء هذه الفكرة إلى ما يسمى بـ(**التكرار الدوري**)، وكان (فيثاغورث) من أوائل المنتبهين لتكرار الظواهر الفنية، ثم جاء (**ونكلمان**)[3]، فطبق هذه الفكرة الدورية على الفن عندما أبرز العلاقة " بين اليونانيين قبل

(١) نظرية الأدب ، رينيه ويليك/ أوستن وارين ، ترجمة:محيي الدين صبحي، ص٢٤٨ .

(٢) السابق ١٤٧.

(٣) ونكلمان : تبنى هذه الرؤية وهي طريقة من طرق درس الأجناس الأدبية،حيث ينظر أصحابها إلى الجنس الأدبي وكأنه كائن حي بدورة حياتية . ودافع نظرته كانت قناعته بإعلاء شأن الفن اليوناني الذي تصوره يتمدد داخل الفنون كلها،ويتجدد عبر العصور. وقد قاربه في المسيرة المنهجية "مولر" في كتابه (موجز علم الآثار في الفن" ١٨٣٠،عندما قرب بين الحركة الفنية والتاريخ ، وكذلك جاء "ڤالديمار، ديونا" وعبر عن فكرة ونكمان بدراسة مقارنة بعنوان علم الآثار قيمته وأساليبه" ١٩١٢ . وجاء بعده "هنري فوشيون" ١٩٣٤ في كتابه (عمر الأشكال) فعبّر عن النظرية نفسها بشكل تطبيقي . وأتصور أيضاً أن شكسبير قد نقل المسرح نقلة نوعية عندما استعان بالتاريخ .

الكلاسيكيين ، وأوائل الكلاسيكيين المعاصرين ، بين كلاسية (فيدياس) وكلاسية مطلع القرن السادس عشر ، بين مفهوم النغمة في القرن الرابع ، ومفهومها في القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر ، وأخيراً بين الفن الهليني القديم والفن الحديث"[1].

والقصيدة التشكيلية التي بدأت في الظهور في شعرنا العربي المعاصر مظهر حداثي، وهي في الوقت نفسه ظاهرة قديمة في موروثنا الأدبي تبلورت بمقدمات مهيئة لها منذ القرن السادس والسابع الهجريين.

وبقدر ما تشغلنا القصيدة التشكيلية الآن في إبداعاتنا الشعرية المعاصرة، بقدر ما حُرمت هذه الظاهرة من حقها الطبيعي في البحث والتحليل قديماً وحديثاً، وهوأمر يثير العديد من التساؤلات التي تترادف في الاستفهام السببي : لماذا؟

واعتقد أن عدم العناية بدراسة هذه الظاهرة يعود إلى ثلاثة أسباب هي:

أولاً :أن عناية الدارسين قديماً وحديثاً قد انصبت على دراسة مضمون القصيدة أولاً ثم موسيقى القصيدة آخراً، ولم يجد الشكل عناية مستحقة ومنْ التفت إليه -وهم ندرة - نظر إليه كتابع للتغيير الموسيقى .. وقد ساعد ثبات الشكل التقليدي للقصيدة العربية على الانصراف عن الدراسة والتأريخ لتغيره وتشكله ..ودوافع ذلك..وهو ما تحاوله هذه الدراسة في واحدة من طموحاتها .

ثانياً : كان مركب النقص الحضاري سبباً مهماً ... حيث تعودنا ألا نكتشف قدراتنا إلاّ من خلال غيرنا، وقد عبر(أدونيس) عن هذا المعنى بقوله :" إنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد ... فقراءة **بودلير** هي التي غيرت معرفتي **بأبي نواس** .. وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة **مالارميه** هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية، وأبعادها الحديثة عند **أبي تمام** . وقراءة **رامبو وبريتون** هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة

---

(١) النقد الجمالي، اندريه ريشار ، ترجمة:هنري زغيب ، ص ١٩٤ .

الصوفيـة... وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني"[1]

وعليّ أن اعترف بأنني اكتشفت القصيدة التشكيلية العربية القديمة منذ عشر سنوات وأنا أعد دراسة عن الأدب العربي جنوب الصحراء الكبرى الإفريقية، لكن الذي أعادني إلى الظاهرة ، ودفعني إلى دراستـها هو الانتشار الكبير للظاهرة في الشعر الأوربي والأمريكي المعاصر، ثم تسرب هذه المحاولات التشكيلية إلى بعض شعرائنا المعاصرين، فضلاً عن إهمال النقاد لشكل القصيدة ، الذي مازل يمثل عَرَضاً بنائياً عن أكثر النقاد المعاصرين واذكر على سبيل المثال د. عبد الواحد لؤلؤه الذي قال : (..وسيبقى الشكل مسألة وسيلة أو وعاء للصورة الشعرية والفكرة)"[2].

ثالثاً : وجاء تعميم الأحكام التأريخية والنقدية كأحد أبرز الأسباب، لاسيما أن الخطورة أصبحت مركبة عندما بنى كثيرون على تلك الأحكام العامة والتي اكتسبت بالترديد ثباتاً ومصداقية على غير أساس ، وأعني تلك الأحكام التي وصفت فترة ما بعد السقوط العباسي بفترة الانحطاط، وأصبح الانحطاط عنواناً لفترة طويلة تمتد زمنياً ومكانياً ، وهذا الامتداد لم يشفع لها ، واختصرت الأحكام العامة المسافات الزمنية والمكانية بوصفهم (عصر الانحطاط) وهو وصف أشاع الظلم لمنتوج تلك الفترة، ويذكرنا ذلك بما روى عن أبي الفتح البستي ".. الذي شغف بالتجنيس في القرن الرابع الهجري .. وقالوا - وقتها - إنها الطريقة الأنيقة، والتجنيس الأنيس، واستظرفوها .. ولم ينكروا عليه ما ننكره نحن على أهل هذه الطريقة في المتأخرين"[3] ؛ لأن معدة اللغة يومئذ كانت تسيغ ذلك في حماية التطور الحضاري... أما عند المتأخرين بعد السقوط العباسي، فإننا نجهض حتى محاولات التنظير البديعي تحت مسمى الابتداع والتخلف

---

(١) الشعرية العربية ، أدونيس ، ٨٦ .

(٢) الشعر ومتغيرات المرحلة ، د. عبد الواحد لؤلؤه مع آخرين ، ص ١١٤.

(٣) تاريخ آداب العرب ، الرافعي ، جـ٣ ، ص ٣٥٤.

والصنعة ، حتى أن بعض النقاد حاكم (البديعيات) محاكمة الشعر ، وأسقطوا ما استطاعوا من : التخلف والصنعة والجفاف ... وتناسوا أنها محاولات نظمية نظّرت لأنواع البديع تنظيراً مشفوعاً بالتمثيل ، واتخذت المدائح النبوية وسيلة ... .

والغريب في الأمر أننا نطلق هذه الأحكام ، ومازالت أكثر أشعار عصر المماليك والفاطميين مخطوطة !؟ وإذا أضفنا لهذا أن مكتبة الفاطميين قد حُرقت ، فكيف نقدر قيمة الكم الشعري وغير الشعري الذي ضاع .

واعتقد أن ارتباط أدب تلك الفترة بالشعب ارتباطاً وثيقا، وابتعاده عن بلاط الحكام كان سبباً مباشراً في عدم العناية به، وسبباً مباشراً في البساطة الشعرية، وأصبح التميز الذي يبهر عامة الناس المحسنات البديعية والألفاظ الغريبة ، وعلى الرغم من عدم الارتباط الوثيق بين أدب تلك الفترة وبلاط الحكام إلاّ أن وصف الحكام بالضعف قد انسحب على المنتوج الأدبي، وذلك لأن أدبنا تعلق بالسلطة ، وظنّ كثيرون أنه يقوى بقوتها، ويضعف بضعفها، وهذا أمر لا يصح في كل الأحوال، لأن تقدير أمور السياسة ومتغيراتها يختلف عن تقدير الأمور الفنية الأدبية ومتغيراتها في أكثر الأحوال ، ولذلك فالتقسيمات السياسية لعصورنا الأدبية غير مقنعة – على سبيل المثال – .

أما الطريف في الأمر هنا أن تعميم الأحكام على المنتوج الأدبي عامة والشعر بخاصة ووصفه بالانحطاط قد انسحب على معطيات العصر كلها من فنون وعلوم مختلفة، وأطلقوا عليها فترة الركود والظلام ... علماً بأن تلك الفترة قد شهدت التأليف الموسوعي وأشهر التفاسير والمعاجم ، ويكفي أن أُذكّر هنا ببعض الأسماء التي تمثل بمؤلفاتها أهم مراجع ومصادر الباحثين في الجامعة، ومنهم (ابن خالدون/ ابن منظور/ ابن القيم / السيوطي/ ابن عربي/ ابن نباته / البهاء زهير / ابن الجوزي / القلقشندي / المرزباني / ابن الفارض ...) .

وإذا أضفت إلى هذا كله أن تلك الفترة تعرض فيها العرب لغزو التتار ثم الصليبيين ، وكانت التعبئة الدينية للمسلمين أظهر وأقوى أسباب الانتصار،فيمكننا أن نشم رائحة شعوبية كريهة وعامدة لوصف الفترة بالانحطاط للتقليل من مردود التعبئة الدينية الناجحة آنذاك ، أو للتقليل من دور بعض الأقطار العربية التي نهضت بأصعب المهام آنذاك .

وبما أن الظاهرة المدروسة هنا وهي (القصيدة التشكيلية) قد ظهرت في تلك الفترة الموصوفة (بعصر الانحطاط) ؛ فإننا - وللأسباب السابقة لايمكن أن نجهض قدرات الظاهرة ونسحب باسترخاء الأحكام العامة عن الفترة لنقلل من هذه الظاهرة، ونحكم عليها بالتخلف قبل أن نقترب منها ، وندرس بواعثها ، والعوامل المهيئة لظهورها، ثم نتعرف على القيمة الإبداعية عبر اعتصار النصوص بطريقة تحليلية تقدر معطيات الظاهرة التشكيلية وخصوصيتها ، وتعيد النظر في أمر الصنعة الشعرية، التي ارتبط ذمها بما شاع عند العرب من الدور الشعري للجن واستحسان الفورية الإبداعية وتقدير سيولة الشعرية .. وعلم النفس الإبداعي خالف هذه النظرة حديثاً ، وقرر بمنطق العلم والقياس وجود حجم للصنعة في كل عمل إبداعي[1].

ولو ارتضينا الصنعة وسيلة ذم للشعر ، فعلينا أن نعيد تقييم كل ما كتب نقدياً عن زهير ومدرسة تحكيك الشعر، وما كتب عن أبي تمام والمعري وبشار... وغيرهم . ولذلك فعندما يلجأ الباحث إلى التحليل النصي لقصائد الظاهرة التشكيلية، سيكون لفكرة الصنعة مقياس نسبي يرتبط بجو التجربة، ويقدر حجم تنافر أو تماهي ثنائية الشكل والمضمون في النص الشعري التشكيلي .

ودراسة الظاهرة التشكيلية قديماً تتطلب - في تقديري - نوعاً من الدراسة

---

(١) راجع الأسس النفسية للإبداع الشعري، د. سويف ، وكتاب (تحت الرواية) للباحث نفسه ، دار حراء ، ١٩٩١ .

المجدولة التي تحتاج إلى النصوص قدر حاجتها إلى الوسائط المعيارية التي هيأت للظاهرة وتسببت في وجودها ، ومن ثم فتجاوز النص الشعري من أجل النص الشعري يصبح ضرورة لازبة لدرس الظاهرة التشكيلية ، وحتى لا ننظر إليها على أنها - فذلكة- إبداعية للإبهار .

علينا إذن أن نقدر إمكانات العصر ومعطياته التي ستقربنا من جوهر الظاهرة، لندرك حقيقتها، ولأن مضمون العمق التشكيلي الحادث يمكن أن يمتد محملاً بآمال لا تقل عن تطلع الإنسان الأول إلى الحجر والعصا ... لأنه حينئذ لم يرها عصا أو حجراً، وإنما أداة وسلاحاً له طاقة فعّالة وله تأثيره البالغ .

ولتتبع هذه الظاهرة التشكيلية سيتحرك المسار البحثي على خطوط طولية وعرضية تمتد في الزمان والمكان عبر النصوص الشعرية - مصدر الدراسة - والقنوات المعيارية لتحديد مصادر الظاهرة ومن ثم لإبراز الرؤية الفلسفية المجسدة للعمق التنظيري والحضاري الذي أوجد الظاهرة واستنبتها في تربتنا الأدبية ؛ ولأننا ندرس ظاهرة فمن الأجدى ألا نكتفي بالتوقف عند ظرفية الظاهرة (الأولية/المصطلح ...) قبل التعرف على جذورها المهيئة لإدراجها ضمن سياقها الطبيعي في الحضارة العربية التي انبتتها، ولذلك فالباحث لا يقتنع بالأحكام الطائرة التي أطلقها الباحثون قبله واكتفى بعضهم بالتحديد ، والبعض ربط الظاهرة بالسياسة أو الدين ، والأجدى أن نتجاوز ذلك لمزيد من العمق الحضاري مع الوسائط المعيارية التي تصل إلى العمق الشعبي والذوقي والثقافي والتاريخي والفني ... فكل هذا قد هيأ للظاهرة وشكّلها ويقول (ويليك) : " إن مقارنة الفنون على أساس خلفيتها الاجتماعية والثقافية أفضل من تناولها من خلال نظريات الفنان ونواياه . ومن المؤكد أن بالإمكان أن نصف التربة المخصبة المشتركة بين العوامل الزمنية أو المحلية أو الاجتماعية للفنون والآداب حتى نصل إلى نقطة التأثيرات المشتركة التي عملت عملها فيها ... "[1].

---

(١) نظرية الأدب ، ويليك / ١٣٥ .

ومن ثم فظاهرة الترسيم لايمكن أن ندرجها ببساطة تحت حكم عام وصف العصر بالانحطاط ؛ لأن الترسيم الشعري يمثل تعبيراً جديداً في الرؤية ، ويكشف عن إرادة فنية ذوقية لعصره ، وقد تكون خطوط التشكيل الشعري موحية بمسافات عميقة تمتاح مادتها من ذهن الشعب والذاكرة الجمعية أكثر من تحديدها بأطر مذهبية بعينها.

ثم تأتي الرؤية الفنية ، التي ستمكننا من التحليل ومن ثم التقييم من قرب لأبعاد الظاهرة ، والتي سيقدر المسار البحثي حجم الاستفهامات الأولية الضرورية المثارة حول الظاهرة التشكيلية ، والتي أتصورها على النحو الآتي :

- مامدى استجابة الواقع العربي - آنذاك - للظاهرة وما حجم الانسجام معها ؟
- وهل ساهمت هذه الظاهرة في تطوير الشعر العربي أم في تأخير مسار القصيدة العربية؟
- وهل يمكن أن تشكل هذه الظاهرة معياراً للقيمة يقاس عليه ؟

ولاشك أن حصاد هذه الاستفهامات سيمكننا من التحرك عبر رصيد موثوق فيه إلى دراسة الظاهرة نفسها في العصر الحديث ، وهو موضوع القسم الثالث والأخير لهذه الدراسة .

إن الإدراك الحسي التحولي الناتج عن انفعال رؤيوي ينتج تصوراً ما... قد عبّر عنه الإنسان البدائي بالحركة أولاً استجابة لمحاكاة الطبيعة وفي حضور الضعف اللغوي العام للغات البدائية ... ثم بتطور اللغة عبّر الإنسان بكلمات (تجمع لفظي) منغومة وغير منغومة ... ، ثم بالتجمع البصري ... وكانت المحاولة الأخيرة هي الجمع بين اللفظي والبصري ، ولاسيما عندما انتقل الإنسان من التعامل الشفوي إلى التعامل التحريري، عندئذ يجد المرء نفسه يستبدل ما ينبغي " أن يقوله بما يكتبه، وذلك لأن المرء يشعر كلياً بأن اللغة المكتوبة تخلق عالمها الخاص بها . إنه عالم من جمل ترتب ذاتها في نظام على ورقة بيضاء ، وفي تناسق في الصورة له قوانينه التي غالباً ما تكون متنوعة جداً ، ولكنها تراقب دائماً القوانين الكبرى لملكة التخيل"[1] .

وأصبح النموذج الخطي موازياً للإدراك المعرفي، والذي غالباً ما يستبطن اللاوعي أو الوعي... وعندما يتطور النموذج الخطي إلى تشكيل شعري يستمد أهميته من تلك الملائمة الاصطفائية للمضمون الشعري، ويصبح موازياً له ... أو معادلاً ... أو امتداداً لهذا المضمون الشعري .

والتشكيل الشعري الذي انتشر وكثر في العصر الحديث قد مثّل ظاهرة شعرية وفنية، والظاهرة قد أوجدت مصطلحاتها، وهي مصطلحات قد كثرت كثرة واضحة دونما اتفاق على تسمية اصطلاحية واحدة تعبر عن أطراف الظاهرة المنوعة التشكيلات والمستويات، والمنتشرة في الآداب الأوربية ، وفي أدبنا العربي القديم والحديث – على حد سواء – الأمر الذي أعطى المجال لمسميات عديدة للظاهرة ، ولكنها مسميات قد لا ترقى إلى المصطلح الشامل المعبر عن أبعاد الظاهرة ، وذلك لأن محاولات التسمية والاصطلاح من الدارسين العرب والأوربين وقفت عند مستوى واحد من مستويات

---

(١) الظاهرة والأحلام ، باشلار – نقلاً عن جوزيه كورنر ص ٢٨٤، ونقلاً عن (الشعر والرسم) لفرانكلين روجرز ، ترجمة مي مظفر ، ص ١٤٦.

التشكيل الشعري، ومن ثم كان إطلاق الاصطلاح مرتبطاً بالتعبير الجزئي لمعطيات ذلك المستوى المحدد .

ولنبدأ أولاً باستعراض آراء النقاد والدارسين العرب ، ثم نتبع ذلك باستعراض محاولات الأوربيين لنتعرف على المصطلحات الجزئية التي خلقتها التجربة التشكيلية، ولنسعى بطريقة علمية إلى الاتفاق على اصطلاح - مقترح - يعبر عن تعدد المستويات التشكيلية كلها .

مارست القصيدة العربية رياضة التحولات الشكلية بعد ثبات عميق مع الشكل التقليدي لعمود الشعر، والذي انطلق من جمالية فطرية تعلن عن جمالية مبدأ التماثل الثنائي بين الشطرين بشكل أفقي يحتفظ بمساحة تمثل النفس الواجب بين الشطرين لإجادة الإلقاء ولإبراز الموسيقى الشعرية بشكل أفضل.

لقد وُجدت محاولات فردية لم يكتب لها الانتشار.. حتى كانت الموشحة، ثم محاولات التشكيل الشعري العربي بعد السقوط العباسي، والذي كثر بخاصة عند الفاطميين ورجالات الطرق الصوفية .

وفي العصر الحديث كان إحياء الشكل المقطعي .. والشعر المرسل ومحاولات المهجريين الشكلية ... ثم الشعر الحر الذي مثّل انطلاقة شكلية ساعدت ظاهرة التشكيل الشعري .. ثم محاولات قصيدة النثر - التي نتحفظ عليها - .

وكانت الدراسات التي تناولت الظاهرة محدودة للغاية .. ومنها ما تناول الظاهرة بشكل عَرَضي مثل (بكري شيخ أمين / الرافعي / محمد كامل حسين / عبد الحميد جيدة / عبده بدوي ..)[1]، ومنهم من تناولها في بحوث قصيرة جداً أو مقالات مثل

(١) (بكري شيخ أمين) في عَرض كتابه (مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني) ؛ و(الرافعي) في عرض كتابه (تاريخ آداب العرب/ج٣) ؛ و(محمد كامل حسين) في كتابه (في أدب مصر الفاطمية) ؛ و(عبد الحميد جيده) في كتابه (اتجاهات الشعر العربي الحديث والمعاصر)؛ و(عبده بدوي) في مقاله (تجليات الأصالة في الشعر الحديث) - عالم الفكر /عدد٣/ ١٩٩٣م.

(طراد الكبيسي / بورل شاوول / منير العكش)[1] .. ومنهم من تناول في عمل مطول مثل (شربل داغر)[2] .. وكلهم أطلقوا التسميات وعيونهم على التشكيل العربي بخاصة .

ويتفق **منير العكش** مع السابق عليه د. **بكري أمين** في التسمية الاصطلاحية **الشعر الهندسي**... ، ويقول د.بكري [*] " ... وهذه التسمية مبتدعة، لم يقل بها أحد من القدماء أو المعاصرين ، ولكنا نراها متفقة مع شكل هذا الشعر ... ولقد حدانا إلى ذلك التسمية ما وجدناه من أشكال هندسية كالدائرة والمثلث والمربع والمخمس والمعين"[3].

ويؤخذ على هذه التسمية أنها غير معبرة عن المشجرات والمخلعات من الظاهرة التشكيلية العربية القديمة. فضلاً عن عدم تعرضها أو تعبيرها عن الظاهرة في العصر الحديث .

---

(١) - طراد الكبيسي في بحثه (الشعر والكتابة/ القصيدة البصرية ، بغداد ، دار الحرية ١٩٨٦ ، المربد .

- بورل شاوول في بحثه (الشعر والفنون) بحث قدمه في احتفال مؤسسة جائزة البابطين بالقاهرة .

- منير العكش في مقاله (العودة إلى عصر الانحطاط) الحوادث اللبنانية ، عدد٨٧٣ لسنة ١٩٧٣.

(٢) (شربل داغر) في كتابه (الشعرية العربية الحديثة/تحليل نصي) دار توبقال ١٩٨٨م.

(*) د. بكري شيخ أمين لم يستطع تحديد بداية هذه الظاهرة قال " حاولنا أن نستقصي بواكير هذا اللون لعلنا نصل إلى معرفة الدين ابتدعوه، وافتنوا به أو أطلقوا عليه تسمية ما... ولكننا لم نصل إلى شيء " - المرجع السابق ، ص ٢٠٩. بينما ينسب " لويس شيخو" البداية لـ" ديده كوز" المشهور (بابن الافرنجية الحلبي) -المرفوع نسبة إلى الصليبيين ، ويقول إنه مبتدع هذا اللون ، ولكنه لم يقدم أي دليل يذكر على ذلك - راجع مجلة المشرق /١٨٩٩/المجلد الثاني/ العدد العاشر .

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، بكري شيخ أمين ، ص ٢٠٩ .

وقد رأي (منير العكش) أن التشكيل العربي للشعر الهندسي هو اتجاه لغوي وأن عصر الانحطاط قد عرف هذا الاتجاه اللغوي التشكيلي حيث تتوارى اللغة بالفيزيا »، ويصبح الوجه الحسي للأشياء درجة من درجات الحقيقة"[1].

أما (الرافعي)،فيعد الظاهرة العربية القديمة من الصناعات اللفظية التي أولع بها المتأخرون ويراها واحدة من صنوف البديع العربي، ومن ثم يستعير للظاهرة المسمى البديعي محبوك الطرفين ، وينظر لتلك المحاولات على أنها ظاهرة ضعف ويشبهها بالسرطان .

وإذا كان (محبوك الطرفين) هو النوع البديعي المنفذ لأكثر الشكول الهندسية المعتمدة على فكرة المركزية الحرفية ، فإن هذه التسمية لاتنطبق على المخلعات ولاتنطبق على المشجرات ، فضلاً عن أن التشكيل الحديث لم يستخدم (محبوك الطرفين).

ويتفق (د.عبده بدوي) مع (د.عبدالحميد جيدة) في إطلاق تسمية الشعر المرسوم ، ويقول عبد الحميد جيدة ".. أسميه - الشعر المرسوم - وهو عندي الذي يقوم على أشكال مختلفة بشكل رسوم كالشجرة والطائرة ... وهذا الشعر قد ظهر عند الفاطميين بصورة تختلف عن الأعصر العربية الأخرى؛ لأنه يمثل آراء أهل الأئمة ، وأهل الباطن"[2].

ويؤخذ على د. جيدة أنه اعتمد على مسمى (الشعر المرسوم) وفي ذهنه التشجير بخاصة وتناسى المحاولات الأخر القديمة والحديثة التي مثّل لها. ومن ناحية أخرى فإطلاق (الشعر المرسوم) قد سبق إليه (د. محمد كامل حسين) وعبد الحميد جيدة قد نقل عنه .

---

(١) العودة إلى عصر الانحطاط، منير العكش، الحوادث اللبنانية،عدد ٨٧٣ لسنة ١٩٧٣/ ص٦٢:٦٤.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د.عبدالحميد جيدة مؤسسة نوفل ، ص٨١.

والدكتور (عبده بدوي) يعنون جزءاً من مقاله[1] بـ(الشعر المرسوم)..

ويقول: " ..ذلك لأنه في العصر الفاطمي وجد من يكتب القصيدة على شكل لوحة، وقد نما الاتجاه اللغوي التشكيلي فترة ثم انتهى أمره.."[2]. إلا أن د. عبده بدوي يعرج على المحاولات الحديثة فيذكرها ولم يطلق عليها تسمية محددة أو مصطلحاً بعينه .. قال : " .. ظهر أخيراً تشكيل للقصيدة بطريقة معينة للكتابة بمعنى لقاء لغة صوتية بلغة الخط ، وإحداث نوع من الدهشة والغرابة على نحو ما فعل أدونيس ، وكمال أبو ديب ، وهناك ما يسمى الآن قصيدة الفراغ، والقصيدة الالكترونية.. ومعنى هذا الانزلاق في هاوية اللعب بالأشكال الفنية التي كانت معروفة في عصر الانحطاط ، ووجدت لها مشابهاً في الشعر الأوربي المعاصر"[3].

أما المشجر[*] فهي تسمية قديمة شاعت في القرن الحادي عشر بخاصة وقد كانت في الوقت الذي انتشرت فيه القصائد المشجرة عند الفاطميين، وقد وصلنا منها القليل، ويرى (الرافعي) أنه بدأ بابن دريد ثم بأبي الحسن علي بن محمد الأندلسي ثم صفي الدين الحلي، وقد أخذ المتأخرون التطريز ... وعُرف بالمشجر " [4].

ثم يجتهد د. محمد كامل حسين فيقول : " ومن يدري لعل التشجير الذي ظهر في الشعر الفارسي في القرن السادس الهجري وما بعده هو تطور هذا التلاعب الذي

---

(١) (تجليات الأصالة في الشعر الحديث) د. عبده بدوي، عالم الفكر، ٣ لسنة ١٩٩٣.

(٢) السابق، ص ١٧٣-١٧٤.

(٣) تجليات الأصالة في الشعر الحديث، عبده بدوي، ١٧٤.

(*) جاء في معجم المصطلحات الأدبية، للدكتور سعيد علوش: " التشجير يدخل في التمثيل الخطي لنتائج التحليل أو الوصف البنيوي لموضوع سيميائي حيث يعاين العلاقة التراتبية ومستويات التفصل أو الاشتقاق . والتشجير تمثيل فهو يعادل ما تعادله النظرية التي يرتكز عليها الوصف ". معجم المصطلحات الأدبية، د. سعيد علوش، ص١٢٥ دار الكتاب اللبناني ببيروت .

(٤) راجع (الرافعي) في كتابه (تاريخ أدب العرب) ج٣١، ص ٣٦٨.

نراه في هذه القصيدة – يقصد مشجرة – ."[1] ، ولكنه لم يقدم الدليل على ذلك ، ولم يقدم أي نموذج فارسي يدل على هذا الرأي ، ومثل هذا الرأي يحتاج إلى دراسة مقارنة مستقلة تحدد مصداقيته وأبعاده فتثبته أو تنفيه .

ويأتي (طراد الكبيسي) في بحثه القصير عن (الشعر والكتابة) فيطلق مسمى **القصيدة البصرية** ، على الرغم من علمه بمصطلحات ومسميات السرياليين والداداثيين :(الملموسة/الشعر الحرفي/ الالكتروني...) إلا أنه فضل **القصيدة البصرية** وهو يعلل لذلك في ثانيا بحثه فيقول : " .. لأنها عمل يستعيض بالتعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية "[2].

والحقيقة أن هذه التسمية : **القصيدة البصرية** تعتمد على وسيلة تلقي أساسية لقصائد النوع ـــــ 6 ـــ ولا أظن أن هذا يكفي لإطلاق المسمى على ظاهرة، ومن ناحية أخرى فالتبرير ترك مساحات وفراغات غير مسددة، لأن القصيدة التشكيلية لا تستعيض بالصورة البصرية عن التعبير بالصورة اللفظية؛ لأنها تحتاج إليهما معاً ولا غنى لإحداهما عن الأخرى في هذا النوع من القصائد .

وجاء (بورل شاوول) الذي يستعرض مسميات السيرياليين ...واستعمال النقد الحديث للقصيدة الأيقونية، ويستعرض من القديم العربي المشجرات والتختيم ... فإنه يقتنع بالتسمية الإصطلاحية التي أطلقها (طراد الكبيسي) وهي : القصيدة البصرية في بداية بحثه لكنه يصل في النهاية إلى القناعة بمسمى : **قصيدة البياض أو الفراغ** وهي تسمية مستقاة من النقد الأوربي لهذه الظاهرة – كما سنرى – وسميت بذلك " لأنها قصيدة استغلت مساحة الصفحة لتقيم علاقات كتابية لا شفوية بين عناصر القصيدة ... وحيث تلعب الفراغات دوراً عضوياً "[3].

---

(١) في أدب مصر الفاطمية ، د . محمد كامل حسين ، ط٢/١٩٦٣/ص١٧٥.

(٢) الكتابة والشعر ، القصيدة البصرية ، طراد الكبيسي ص٦ .

(٣) الشعر والفنون ، بورل شاوول ، ١٥.

وأخيراً يأتي (شربل داغر) من المغرب ليجعل مسمى **الشكل الخطي** أساساً لدراسة الظاهرة وتفريعاتها . وهي تسمية مستقاة من "غريماس" ، ويعترف بذلك ويقول: "..وهذا ما اسميناه تبعاً لمقترحات غريماس بـ « الشكل الخطي » أي «الغرافيكي» والذي يتعلق بالهيئة الطباعية كميدان للعمل والتحليل"[1] .وهذه التسمية تكاد تعبر بشكل مباشر عن محاولة محمد بنيس وعبد الله راقع في المغرب ولاسيما أن دراسة شربل داغر كانت عن القصيدة العربية المعاصرة .

أما في الدراسات الأوربية فقد ترددت مصطلحات مختلفة أيضا ، وكل مصطلح يخص مستوى من مستويات التشكيل الشعري ومن هنا تباينت المصطلحات واختلفت القصدية التشكيلية، ولعل أشهر هذه المصطلحات والتسميات ما أعرض له بإيجاز هنا :

• **الشعر المجسد** Concrtete Poetry [2]:

ويردد العرب هذا المصطلح بأنه (الشعر الكونكريتي)[3]وهو محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرة والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة جنبا إلى جنب مع الكلمات، وأصبحت اللغة التعبيرية والمجازية مادة تشكيلية أولاً ... .

ويرى البعض أنها تطوير حديث لقصيدة المذبح أو القصيدة المؤطرة التي يُعتقد

---

(١) الشعرية العربية الحديثة ، شربل داغر، ص١٤ . وتسمية شربل داغر تعبر إلى حد بعيد عن محاولة "محمد نبيس" وعبد الله راقع حديثاً.

(٢) واستخدم المصطلح نفسه "جاكوب" في كتابه (اللغة في الأدب الحديث) وقدمه المترجم بـ(الشعر الملموس).

(٣) ينبغي مراعاة أن الكونكريتي يختلف عن الكوكني -Cockney- وهذا الأخير إشارة إلى لهجة خاصة في النطق لأبناء الحي الشرقي بلندن. وترتبط الكلمة (كوكنيCockney) أحياناً بالذوق السقيم أو لخشونة السلوك .. وقد أطلق أحياناً على شعراء مثل كيتس وشللي - أعضاء مدرسة الكوكنيهر - .

أن الفرس قد استخدموا أسلوبها في القرن الخامس الميلادي ... . وقد استغل (رابليه) هذا الأسلوب عندما كتب أغنية على شكل زجاجة أهداها إلى (باخوس).

ومثل قصيدة "لأبولنيير" طبعها بحيث تبدو حروفها منسابة تجاه أسفل الصفحة مثل دموع سائلة[1] . ومنذ الحرب العالمية الثانية قام كثير من الشعراء البريطانيين بتجارب بارزة في هذا الشأن منهم (سايمون كاتز/سيتوارت ملز/ إيان هاملتون فنلر[*]) بالإضافة إلى الشاعرة الإنجليزية " إيلن سولت ".

وفي نهاية الخمسينيات عرف في ألمانيا هذا النوع وانتشر بين مجموعة من الشعراء بهدف التمرد على المعاني المألوفة وكطريقة احتجاج على الأوضاع الرتيبة، وسعوا إلى محاربة المعاني اللغوية بألفاظ اللغة نفسها ومن هؤلاء الشعراء (فرانس مون/ جرهارد روم/ايرنست ياندل/ هاتر كارل أرتمان ...)[2] . والفراغ عندهم دال قوي على الصمت وهو أبلغ من الكلام ... .

وهدف الشعر المجسد أن يقدم القصيدة بوصفها هيئة مختلفة من خلال الطباعة والتشكيل لإنتاج (شعر مرئي ، أو الشعر المجسد).

والحقيقة فهذا المصطلح Concretete Poetry لا يشمل أنواع التشكيل الشعري كلها، لأن التجسيد جزء من محاولات التشكيل لاسيما عندما نجد محاولات تجريدية ، بالإضافة إلى التفاوت الكبير في استخدام المصطلح فيطلق أحيانا على محاولات " الشعر الحرفي" .

---

(١) وهي الفكرة نفسها التي قدم بها " بنيس " مقطوعته المشار إليها سابقا "والدم"... .

(*) ضمه د. عبد الواحد لؤلؤه إلى كتاب القصيدة الملموسة وكان يقصد بمثاله (الشعر الحرفي) كما سنرى - راجع موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة:د. عبد الواحد لؤلؤه ، ص٤٢/المؤسسة العربية للدراسات والنشر /بيروت .

(٢) جوته في الشعر الألماني المعاصر، مقال د. كمال رضوان، مجلة التوباد، ديسمبر ١٩٨٦.

• الشعر الحرفي Lettriste Poetry :

وتمتد جذوره إلى شعراء الدادائية والشعراء المستقبليين (مارينتي/ بال / شفترز..) وهو عبارة عن تداع حرفي أو منوعات حرفية حول كلمة أو مقطع قصير جداً مثل قصيدة : (الشمس) ل(بيير كازيه) وهي مؤلفة من سطور مكومة من تكرار كلمة الشمس وكلمات أخرى مشابهة لها في الإملاء والنغم الصوتي. ومثل (Sailor) محاولة (إيان هاملتن فنلي).... .

• الشعر الصاخب :

وفيه تستخدم الحروف والأرقام في توزيع تشكيلي صاخب مثال ذلك قصيدة (حساسية الأرقام)[1] ل(مارينتي) وفيها تتوارى اللغة لتحل محلها عناصر بصرية وصوتية بحيث تعطي صورة شعرية جديدة عن الواقع ... ، ومنه محاولات الأصوات الموسيقية التي لاتحفل بالمعنى ... .

• قصيدة التباديل Permutation :

وهي محاولة رياضية لترتيب أحرف الكلمات وفق الاحتمالات التي تخضع لعدد حروف الكلمة،وهي تقترب من قصيدة العلامات .

• قصيدة العلامات Semuotic :

وهي تعتمد أيضا على نظام التباديل سوى أنها تتطلب مفتاحاً معجمياً لفهمهــا.

ومن الملاحظ أن هذه الإصطلاحات جميعها محاولات تميز جزئي ، ومن ثم نشعر أننا في حاجة إلى مصطلح يشير إلى مستويات التشكيل المختلفة التي ولدت هذه المسميات – المصطلحات – الجزئية ، وهو أمر تكرر عند الأوربيين تماماً كماتكرر عند العرب بعدهـم .

ولذلك فاعتقد أن مسمى (القصيدة التشكيلية) يمثل اصطلاحاً يستطيع استيعاب المستويات التشكيلية كلها، ويمكن أن نميز به هذه الظاهرة الشعرية؛ لأن

(١) راجع:(الدادائية بين الأمس واليوم)،ص ١٨٧،وراجع (شكل ٥١).

مصطلح (التشكيل) والتكون التشكيلي قادر على التعبير عن الظاهرة ، ولأن التكون التشكيلي Morphogenesis يأتي نتيجة التنظيم الذاتي للشاعر، وهو ما أطلق عليه "هنري مور" : " رؤية الشكل الفردي للذات"[1] وهي رؤية تنتمي إلى مرجعية (فيزيائية) يدلل عليها حسيا بصيغة الحجم والشكل وتلك النماذج التشكيلية مصممة من الدلالات التي تتوسع إلى رموز المعاني غير المكانية فتساعد بدورها على الإيحاء بالمكان التخيلي . ومن ثم فالتشكيل يجعل للاستعادة ثلاثة حقول مرجعية بدلاً من حقلين كما هي العادة للاستعادة ذات الصياغة اللغوية فقط . ومن ناحية أخرى فإننا نفضل - جزئيا - استخدام مصطلح (شكل Shape) بدلاً من (قالب Farm)؛ لأن Farm أكثر تعميماً على الفنون البصرية وغير البصرية، ولكن Shape تحتفظ في طياتها بالكثير من قوة كلمة (Scap) الانجلو ساكسونية ، والتي تعني الشيء المصنوع، وهي بذلك محملة بالإحساس بتلك الخطوط المادية للكتلة .. أو للحجم النصي والذي هو جوهر النظرة الطوبولوجية للعمل الأدبي "[2].

ولعل قناعتنا بهذا الاصطلاح (القصيدة التشكيلية) وبما فيه من عمومية مفهوم التشكيل الذى يستوعب المستويات المختلفة هو ما دفعنى لعنونة هذا البحث بـ(القصيدة التشكيلية في الشعر العربى)، ولأننا من خلال فكرة الشكل Shape والتشكيل، استطاع الباحث أن يرصد الرحلة الشكلية للقصيدة العربية وما وراءها من فلسفات جمالية مرحلية في رحلة من الشكل إلى التشكيل .

ويأتي المصطلح اللاتيني القديم[3] Carmen Figuratum ليعزز بدوره ثبات مصطلح القصيدة التشكيلية ومعجم (Current Literary Terms) يستشهد بنص لجورج هربت George Herbert بعنوان Easter Wings وقد صمم مقطوعته محاكاة للعنوان -(راجع شكل ٦٠)- .

---

(١) راجع : الرسم والشعر ، ص ١٧٠ .

(٢) ذهب إلى هذا الرأي "جاكوب" صاحب كتاب (الرسم والشعر) ، ١٢٨ ..

(3) Carmen Figuratum: Latin, Literally, a Shaped Poem. The Verses of Such a Poem are Written or Printed to Farm a Design On the Page, as Shown in Gaerge Herberts Easter Wings- (راجع شكل ٦٠).

القسم الأول

القصيدة التشكيلية
فى الشعر العربى القديم

الفصل الأول

الرؤية الفلسفية

يعد تحديد مصادر وأولية الظاهرة التشكيلية في تاريخ شعرنا العربي أولى النقاط التوثيقية لتحديد أبعاد الرؤية الفلسفية ، كخطوة إجرائية . وقد اختلف الباحثون في تحديد مصادر الظاهرة وزمنية البداية التشكيلية للقصيدة العربية، وهذا طراد الكبيسي يرى أن شعرنا العربي لم يعرف (منذ تاريخ معرفتنا به نظاما كتابياً للنص غير نظام توازي الصدور والأعجاز، بينهما بياض هو فاصلة الصمت اللازمة للنَفَس. ولعل أول خروج على " جغرافية " النص هذا جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح ... وذهب بعضهم إلى بناء موشحته على شكل شجرة أو وردة، فكانت الموشحة عالماً يعج بحضور الطبيعة ، وبالكائن الإنساني ... وكأن المبدع الأندلسي أراد الارتقاء في أحضان الطبيعة ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة "[1].

و(طراد الكبيسي) يتفق مع (محمد بنيس)[2] الذي يرى البداية أندلسية مغربية، وجاء (بول شاوول) ليعمق هذا الاجتهاد ، ويجعل البداية أندلسية على يد الوزير (لسان الدين محمد بن عبد الله السليمان) ، وقال : " إن البداية ظهور المخلع.. والعرب قد مارسوه بشكل أكثر تركيباً ، وأكثر لعباً وتلاعباً منذ القرن السابع الهجري، وربما قبل ذلك ... وأول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني في الأندلس"[3] .

---

(١) القصيدة البصرية ، طراد الكبيسي ، ص ٥ ، بحوث المربد ١٩٨٦.

(٢) راجع مجلة الثقافة الجديدة ، عدد ١٩ ، ١٩٨١- (بيان الكتابة) .

(٣) علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية ، بول شاوول ، بحوث جائزة البابطين ، القاهرة أكتوبر ١٩٩٢.

والوزير هو (لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الغرناطي المولد. اللواشي الأصل (٦٧٢-٧٤١هـ) - راجع مخلعته في الملاحق - .

وعلى الرغم من اتفاق (الكبيسي) مع (شاوول) في البداية الأندلسية إلاّ أنني ألاحظ أن الكبيسي يحدد بدءاً من الشكل الخطي وتغير جغرافيته...، بينما (شاوول) بدأ تقديره من البديعيات لتأثيرها الكبير على ظاهرة التشكيل - كما سنرى - ، ولذلك تقارب رأي (شاوول) مع رأي السابق عليه د. بكري الذي رأى أن "صفي الدين الحلي أول من ابتدع هذا الضرب"[1] ، ويستشهد بأبيات لصفي الدين الحلي تمثل البداية الساذجة لهذا النوع .

ويلاحظ الباحث أن القائلين بأسبقية الأندلس كانت الموشحة - بشكلها ثم بتشكيلها النباتي - حاضرة في ذهنهم كأول خروج على جغرافية القصيدة العربية، وهوأمر لو سلمنا به جدلاً فسيسلمنا بدوره إلى جدل لم يحسم حول بداية فن التوشيح نفسه، والذي يرى بعض الباحثين أنه ظهر في بغداد بالمشرق، لكن العرب لم يقبلوا هذا النوع لوجود أصول غير عربية من ورائها ، ونمثل برأي د. عبد الواحد لؤلؤه الذي قال بأن الموشحة ظهرت في بغداد أيام الرشيد بفعل التلاقح مع ثقافات أخرى ... لكن حساسية الأخذ عن غير العرب لم يسمح للأشكال الجديدة في الشعر أن تتطور على هواها... فأمكن أن تغرس في غير منابتها النخيل "[2].

ولكننا لن ننسحب وراء هذه القضية ؛ لأن اعتبار الموشحة بداية التشكيل هو أحد الأراء في تقصيتنا، حتى أن بعض القائلين بالبداية الأندلسية عادوا إلى نظرة فوقية وتنكروا لتحديد البداية أمام أنواع تشكيلية بعينها كالدكتور بكري شيخ أمين الذي قال عن الشعر الهندسي : " حاولنا أن نستقصي بواكير هذا اللون لعلنا نصل إلى معرفة الذين ابتدعوه ، وافتنوا به أو أطلقوا عليه تسمية ما، ولكن لم نصل إلى شيء"[3].

---

(1) مطلعات في الشعر المملوكي والعثماني، د. بكري شيخ أمين ،ص١٩٦.

(2) حول الأشكال الشعرية الجديدة، د. عبدالواحد لؤلؤه ص ١٠٦-١٠٧، من كتاب الشعر ومتغيرات المرحلة ، دار الشئون الثقافية ببغداد .

(3) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، د. بكري أمين ص ٢٠٩.

وفي الوقت الذي يعلن فيه د. بكري عن صعوبة تحديد البداية أو حتى تحديد مصطلح شامل للظاهرة ، يذهب الأب (لويس شيخو) لإهداء البداية إلى (ديده كوز) المعروف بابن الإفرنجية الحلبي[1] ، وهي نسبة غير مقنعة ، لأن الأب لويس شيخو لم يشر إلى المصادر التي اعتمد عليها ، وإنما طرح ذلك دونما توثيق، ولذلك لن نتوقف طويلاً أماما اجتهاده في تحديد البداية .

وجاء (الرافعي) ليرى كغيره أن انتشار الصنعة بدأ من القرن السادس ، وعندما يقترب من المشجرات يرى أنه هو (محبوك الطرفين) ويقول : " وهو نوع كان يعرف في القرن الحادي عشر بالمشجرات ، وبدأ بابن دريد ... ثم بأبي الحسن على بن محمد الأندلسي ثم صفي الدين الحلي..."[2]، وهذا الرأي قد نقله بقناعة د. بكري عندما قال - نقلاً عن الرافعي - " والمشجر حديث العهد لم يعرفه القدماء ، وإنما عرفه رجال القرن الحادي عشر"[3]، وأخذ منه المتأخرون التطريز في القرن الحادي عشر ، وعرف بالمشجر .

ولعل أهم ما يستوقفنا عند الرافعي أنه قد وضع بشكل غير مباشر أن الفكر البديعي قد سبق التطبيق التشكيلي التحريري بوقت طويل - نسبياً - .

أما د. محمد كامل حسين فينسب بداية الشعر المشجر إلى شاعر اسمه (الإسكندراني)[4] ، ويقول : " .. وما رأينا أحداً من شعراء العربية يتلاعب بمثل هذا

---

(١) اسمه (ديده كوز) واشتهر بابن الإفرنجية ، ويرفع لويس شيخو نسبة إلى الصليبيين ... راجع مقال لويس شيخو في مجلة (المشرق) ١٨٩٩ ، المجلد الثاني العدد العاشر .

(٢) تاريخ آداب العرب ، مصطفى صادق الرافعي ، جـ ٣٦٨/٣.

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ، د.بكري، ١٨٢.

(٤) هو شاعر مجهول وجد اسمه في مخطوطة القصيدة (..هذه قصيدة الإسكندراني- رحمه الله- في مدح الإمام العزيز بالله قدس الله روحه وهي الموسومة بذات الدوحة/ورقة ٦٦ب). كما نسبت القصيدة نفسها إلى شاعر أخر هو "المؤيد في الدين" . وعلى الرغم من جهلنا بالاسكندراني المغمور إلا أن د. محمد كامل حسين ينفي النسب الأخير ويثبته للاسكندراني - راجع (في أدب مصر الفاطمية)١٧٣.

التلاعب قبل هذا الشاعر الفاطمي" [1] ، وهو يربط بين البعد الديني للفاطميين ، وبين التنفيذ التشكيلي للمشجرات بدافع مد عقدي وفكري قبل أن يكون مداً بديعياً .

ومن ناحية أخرى وجد الباحث بعض الأصوات الباحثة التي تردد على استحياء نسبة الظاهرة التشكيلية القديمة إلى أصول تركية وفارسية أو يونانية... ، ولكنها تظل محض اجتهادات تنظيرية غير موثقة، وغالباً ما يعرض أصحاب هذه الآراء وجهة نظرهم في شكل احتمال ... كقول د. محمد كامل حسين : " ومن يدري لعل التشجير الذي ظهر في الشعر الفارسي في القرن السادس الهجري ، وما بعده هو تطور هذا التلاعب الذي نراه في هذه القصيدة .."[2].

ويشير س.م. بوار إلى التشابه بين القصيدة التشكيلية و"القصائد التي كتبها شعراء اليونان في الاسكندرية معبد أو بيضة أو شبابة راع ..."[3]، وهي إشارة إلى سبق اليونان إلى فكرة التشكيل الشعري، ولكنها وجهة نظر غير موثقة أيضاً وجاءت في عَرض حديثه .

وعلى الرغم من هذه الاجتهادات القيمة التي بحثت عن أولية الظاهرة وجذورها ، إلاّ أن الباحث لا يستطيع أن يحدد رأياً بمثل هذه الاجتهادات التي تعني بالبحث في قضية غير مأمونة ، وهي قضية الأوليات التي تنطلق من منطقة ثبات بحثي، وتتشبث صاحبا بها دون غيرها ، ولا يقدر جهود السابقين عليه ، ولا يضع أيدينا على دوافع الظاهرة وسبب ظهورها في تلك الفترة دون غيرها ، ومن ثم [illegible] جتهادات السابقة يؤخذ عليها الآتي :

---

(١) في أدب مصر الفاطمية ، د. محمد كامل حسين ، ١٧٥ .

(٢) في أدب مصر الفاطمية ، د. محمد كامل حسين ، [illegible]٥ .

(٣) التجربة الخلاقة ، س.م.بوار، ترجمة سلامة حجازي، وزارة الإعلام ببغداد، ٧٦/١٩٧٧.

أولاً : عدم تحديد مصطلح عام للظاهرة التشكيلية في القصيدة العربية القديمة ، الأمر الذي ترتب عليه خلط بَيِّن بين (أنواع بديعية وهندسية ومشجرات) وكل تشبث بتحديد البداية من خلال نوع واحد من هذه الأنواع التشكيلية .

ثانياً : أن الباحثين اعتنوا بالبحث عن الأولية عبر المكان أو الجنس، فالبعض حدد المشرق مكاناً، والأخرون رأوا أن البداية مغربية أندلسية، والبعض يرى البداية عربية، والآخرون يرونها تركية أو فارسية أو يونانية أو هي بمد صليبي، كما حدد - لويس شيخو - .

ثالثاً : إن تحديد دراسة الظاهرة لا يبدأ من أولية فردية ، وإنما يبدأ من دراسة عصر بأبعاده الحضارية ؛ لأننا ندرس ظاهرة ، ولاندرس نصاً ، ومن ثم فتقدير الرؤية الفلسفية أصبح أمراً حتمياً ومنهجياً ، لأن الظاهرة متشعبة في ترتبنا الأدبية وتحتاج إلى تقدير معطيات العصر وعلومه وذوقياته التي أنبتت الظاهرة، ومن ثم فالباحث يتصور أن تقدير الرؤية الفلسفية واستنتاج البعد الذوقي والمعرفي يمكن أن يتمدد عبر ثلاثة أطر محددة وهي :

أ- التحول من الإنشاد الشعري إلى التحرير الشعري فالتشكيل .

ب- حتمية التقاء الفنون ودور ذلك في الوصول إلى التشكيل الشعري .

جـ- الوسائط المعيارية للقصيدة التشكيلية(المعيارالبديعي/المعيار الرياضي/ المعيار الديني..).

أ - شكل القصيدة العربية :

(من الإنشاء إلى التحرير)

يؤسس الشاعر وظيفته الشعرية على أساس تشكيل الرسالة اللغوية،معتمداً على وحدة الاختيار ، وزاوية الرؤية الفنية ، وذلك بتوزيع محور التعامل مع اللفظ على نحو وثيق الصلة بين حدث الكتابة، وفعل التلقي. الأمر الذي يبرز لنا حجم التلقي وأثره في توجيه العملية الإبداعية، لأن القارىء طرف فاعل في معادلة الإبداع

الشعري (نص - مرجع - متلقى) ، ومن ثم ففعل القراءة أو السماع (تلقى) حاضر في زمنية الإبداع ، قابع في تجاويف الشاعر، وكثيراً ما توجه صورة المتلقى الشاعر توجيها إبداعياً يتناسب مع حجم المتلقى ؛ لكي يتمكن من توصيل رسالته الشعرية وإحداث التأثير المقصود، ولاسيما مع الشعراء القدامى .

والشاعر العربي القديم كان يخلق نصه الشعري من رحم الحياة في أبسط ممارساتها ، وكانت الخصيصة الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقى حيث تماثلت البنى الشعرية مع البنى الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي، وكانت اللغة الفصحى هي الوسيط المؤثر في التوصيل والتأثير لإتقان الشاعر والمتلقى لهذه الفصحى بالفطرة، ومن ثم تناسل النص الشعري في البيئة الجاهلية ، وشاع لأن المتلقى العربي - آنذاك - وجد فيه مفردات حياته وقضاياه ، فحقق له النص الشعري لذة وانفعالاً زادهما الإلقاء الشفوي بل والتمثيلي ، وأصبح النص الشعري فضاءً منشوداً - بفعل التلقي الشفوي - بين المخيلة وفعل التذكر الطللي .

وشيوع الأداء الشفوي تناسب مع الذهنية العربية في وسط الجزيرة بخاصة حتى أن لغة الأعراب التي تمددت بعد الإسلام لم تعتن بالدور الحاسم للتحرير ، قال حسان بن ثابت :

تغنَّ في كل شعر أنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار[1]

ومن ثم كثرت اللزمات التعبيرية بفعل الإنشاد والتلقي الشفوي مثل (ياصاحبي/ قفا نبك ...) ومثل هذه اللزمات تكررت في الملاحم التي استهلت بالغنا،أيضاً ففي (جلجا مش) :" ... فغنى بذكره يا بلادي ".

وفي (الإلياذة) : " ..تغنى أيتها الربة بغضب أخيل .."

وفي (الأوديسا) : " .. غن يا ربة الشعر..." ، وهذا ليس مصادفة وإنما فُرض بسبب الإنشاد الشفوي ، وكان الأداء البليغ Actio ضرورة متعلقة بمسرح التعبير

(١) راجع المرشح ، ٤٧ .

الشعري الشفوي، وكأننا إزاء كتابة بصوت عال تعتمد في تأثيرها بإلقاء المحمول الشعري على القدرات الصوتية والنبر، وأصبحت القافية ضرورة لا تقل عن انتظام عدد التفعيلات .

وشعراء العرب اعتمدوا في قصائدهم على وسائل الإنجاح الشفوي ، ومن ذلك إقرار وحدة البيت، وقد اشترط النقاد القدامى - لهذا السبب - أن يكون البيت تاماً بنفسه، وأصبحت القافية الجدار الفاصل بين الأبيات، ولذلك عابوا التضمين الذي يصل بين البيتين ، وكأن وحدة البيت هنا كقصار الجمل المفضلة عند الخطيب .

وعلى مستوى الموضوعات نلاحظ ضيق الفارق بين الواقع الحياتي، والواقع الشعري مما يَسّر عملية التلقي الشفوي ، وجاءت الصور الشعرية الحسية قريبة المنال، وكأنها صممت خصيصاً لإسعاف المتلقي شفوياً ، فكثر التشبيه والاستعارة لاعتمادهما على وجود شيئين للصورة الشعرية فيقوى المعنى في إحداهما ويضعف في الأخرى، وطالب النقد العربي القديم أن يستوفي الشاعر شروط التوصيل فاشترط الوضوح والمقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار للمستعار له .

وقلّت الكنايات والمجاز مما يشير إلى أن التخييل الشفهي امتاح مادته من ذاكرة اجترارية قائمة على عمد حسية، ويبدو أن التخييل الشفوي ترك الصور المركبة لمرحلة حضارية لاحقة تعتمد التحرير وسيلة دون الإنشاد الشفوي.

وكان وجود الراوي ضرورة من تبعات الإنشاد والتلقي الشفوي ، لصعوبة توافر مادة الكتابة في الجاهلية. أما وجوده في الإسلام فهو امتداد لعادة وقد توازى السمع مع البعد التجريدي للإسلام، ولذلك فالتشكيل التجسيدي للشعر في مرحلة لاحقة مثّل - كما سنرى - انحداراً للذوق الإسلامي، ولذلك سنلاحظ حرص الشعراء في التشكيل على الشكول الهندسية والمورفولوجية والتي جاءت امتداداً طبيعياً للفلسفة الجمالية للأرابيسك الإسلامي .

وسيطرة ملكة الإنشاد الشفوي قد تكون أحد أبرز الأسباب لتنوع موضوعات المطولات الجاهلية، وكأن التنوع لإزالة السأم من المتلقى، وقد يعزز هذا الرأي القائل بأن المطولة ليست قصيدة واحدة وإنما عدة قصائد ، والشفهية " إسهام في تفسير تفتيت القصيدة العربية وتعدد أغراضها ، وهو بقدر آخر محاولة للدفاع عن أهم صفاتها العمودية لا لتزكيتها أو اقتراحها شكلاً مستقبلياً ، بل لبيان ظرفية الصفة التعددية،والإشارة إلى انتفاء الحاجة إليها بعد استبدال الحواس فى التلقى التحريرى فيما بعد.."[1].

ولقد ساهمت الطبيعة الإنشادية الشفوية على إرساء القيم الجمالية للقصيدة العربية[2]، ومن ثم كانت المحاولات المحدودة لتحرير القصيدة العربية – لاسيما المعلقات الجاهلية – مرتبطة بالإلقاء الشفوي أيضاً حيث تساوت الصدور والأعجاز ، واحتفظت بمسافة النفس بينهما ، فهي محاكاة مباشرة للإنشاد الشفوي .

والتصور الطبيعي أن الشكل التقليدي لتحرير القصيدة العربية لم يكن هو الأول ، وهذا يتناسب مع قولنا إن الصورة الشعرية التي وصلتنا لأقدم النصوص الجاهلية لاتمثل البداية بالطبع، فمن غير المعقول أن تكون البداية بمثل هذه القوة والنضج عند امرىء القيس – مثلاً – والذي أشار بدوره في ديوانه أنه يقول الشعر كابن حزام ... وإذا أضفنا إلى ذلك التصور العقلاني حقيقة أسبقية الرجز، وقد قيل بأنه كان يسجل في شكل أسطر مفردة ....، ولكن هذه المحاولة لم تنتشر ، وإن كنّا لم نعدم النصوص التى حفظت هذه المحاولة التحريرية الأولى على الرغم من أنها جاءت عند شاعر متأخر نسبياً وهو الأعشى ، حيث نُسبت إليه هذه المحاولةالتحزيرية التي

(١) بعض مشكلات توصيل الشعر، حاتم الصكر، دار الحرية للطباعة ببغداد، ١٩٨٦.

(٢) نهضت نظريات بلاغية ونقدية متعلقة بالإنشاد الشفوي للشعر مثل(نظرية الأغراض الشعرية ، نظرية المقام اللغوية، نظرية الفضائل ..)- راجع نقد الشعر لقدامة بن جعفر ٦٨-٧٠. فضلاً عن توافر الازدواج المعنوي والتكرار والطابع الترجيعي الذي يمثل خاصية بنائية للشعر الغنائي بخاصة ولاسيما إن كان يعتمد على الإنشاد الشفوي .

تعتمد على الأشطر المفردة الرأسية لا الأفقية ، وذلك في هجائه لبني قميئة بن سعد ، وهو يعيرهم بنبشهم القبور لسرقة الأكفان فقال :

" إن بني قميئة بن سعد

كلهم للصق وعبد ...."[1].

ويبدو أن شكل السطر الشعري كان يناسب الحداء والغناء ، ولما عنى العرب بتحرير القصائد المتميزة كالمعلقات كانت الكتابة (محاولة للتعبير عن الواقع الصوتي... أو نقل الظاهرة الصوتية السمعية إلى ظاهرة كتابية مرئية"[2]، وكان المفروض أن تبدأ الحواس مجتمعة في التلقي الشعري للنص المكتوب ، ولكن ذلك لم يتحقق عند العربي في مراحله الأولى لندرة النصوص المكتوبة وعدم تداولها بين الناس بيسر وسهولة ، لصعوبة توافر مواد الكتابة [3].

وما يعنينا هنا أن محاولة الكتابة للقصيدة الشعرية العمودية قد نقلت لغتها " من بعدها الزمني المنطوق إلى بعد مكاني مرئي "[4] ، واتخذت الشكل التقليدي لبناء البيت الشعري بتوازي الصدر والعجز بمساحات متساوية ، وعلى خط أفقي بينهما البياض المعبر عن فاصل الصمت اللازمة للتنفس :

//————————•　　　　•————————//

(١) ديوان الأعشى، شرح وتعليق محمد محمد حسين ، ص ٣٠٩ .

(٢) اللغة العربية عبر القرون ، د. محمود فهمي حجازي ، ص ٩.

(٣) استخدم الجاهليون (الحجارة والعظام والجلود...)كمواد للكتابة مما صعّب مهمة التدوين، بينما أضاف المسلمون القراطيس على نطاق محدود. أما الورق(الكاغد) فعرفه العرب لأول مرة سنة ١٣٣هـ عندما وصلت الجيوش الإسلامية إلى سمرقند. وأسر العرب عدداً من صناع الورق الصينيين ...وفي نهاية القرن الثامن الميلادي أنشئت مصانع للورق في بغداد ودمشق... وغيرها من المدن الإسلامية في عهد هارون الرشيد. ويذكر ابن النديم في "الفهرست" أنواع الورق التي سميت بأسماء ولاة المسلمين مثل (السلماني/الطلحي/الجعفري/الطاهري/...) - ولمزيد من التفصيل يمكن مراجعة رسالة الماجستير المخطوطة بالعراق وعنوانها (أدوات ومواد الكتابة في العصر العباسي) لنضال عبد العالي ... .

(٤) اللغة العربية عبر القرون ، د. محمود فهمي حجازي ١٥.

والتساؤل الآن لماذا اختارت القصيدة العربية هذا الشكل الكتابي ..؟ هل كان ترجمة مادية لصور عقلية ذات تصور مسبق فاكتسبت صفة الثبات والاستمرارية؟ أم أن هذا الشكل التقليدي صورة للمركزية الذاتية التي تتوافق مع موضوعات الشعر العربي الغنائي ؟. هي استفهامات مطروحة مع هذا الشكل الباكر للقصيدة العربية، قد تصدق كأن نرتضي أنه شكل يتوافق مع المركزية الغنائية، وقد يعزز هذا ما يردده النقاد الآن من أن الشكول الجديدة للقصيدة الشعرية قد خففت من المركزية الغنائية التي تعلقت بالقصيدة العمودية .... .

والباحث - إلى جانب الاستفهامات - يتصور أن الكتابة تمثل لقاء لغة صوتية بلغة تحريرية ، ومن ثم لابد من غلبة تأثيرية لإحداهما على الأخرى ، وأتصورأن هذه المرحلة الباكرة لكتابة القصيدة العربية قد غلبت طبيعة ولزمات اللغة الصوتية الشفهية على طبيعة الصياغة التحريرية ؛ لأنها الأسبق والأقوى، والأكثر انتشاراً آنذاك .

ومن الطبيعي إذن أن يأتي هذا الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحاكية للإنشاد الشفوي ، فالصدر يقرأ دفْعة واحدة .... ثم مساحة بيضاء للتنفس وهي مساحة تزيد من إحياء التناسق النغمي لاسيما بعد أن يحتجز العجز مساحة صوتية مماثلة لمساحة الصدر، ولذلك فالتحرير الأول للقصيدة على هذا النحو لم يتبعه تغيير إشاري أو مهاري ، وإنما جاء تطبيقاً مباشراً لصدى الصوت الإنشادي .

ونتج عن التساوي بين الصدر والعجز تناسباً زمنياً وصوتياً ممثلاً في تساوي التفعيلات ، وتناسباً مكانياً ممثلاً في هذا الشكل التقليدي الذي أعلى وحدة البيت، وشكلت الأبيات شكلاً مربعاً أو مستطيلاً حسب طول القصيدة أو المقطوعة الشعرية. وفي كل نلاحظ أن هذا الشكل قد جاء بفلسفة جمالية حاكت الفطرة عندما اعتمدت التناسب الثنائي وسيلة جمالية ، والتناسب الثنائي يستمد أولياته من النموذج الإنساني نفسه، ومن الطبيعة ، وأساسياته الجمالية تعتمد على :

التساوي بين شطري البيت وتوازيهما .

التكرار للوحدات العروضية ... والقافية والروي .

التنظيم ويرتبط بتشكيل الإطار الخارجي (مربع / مستطيل) الحادث عن التنظيم التحريري للنص الشعري .

وهذا الشكل الأول يتناسب وجماليات الذوق الفطري لو أخذنا بنظرية "كولردج" في الجمال ، والتي يرى فيها الانسجام القائم بين الطبيعة والإنسان ، لأن قوانين الطبيعة تتمثل فينا[1]، وافتراض وجود القوانين المشتركة بين الطبيعة والإنسان يفيدنا في تقدير جماليات الشكل التقليدي لتحرير القصيدة العربية من ناحية، ومن ناحية أخرى يفسر لنا توافق الجمال الفطري مع جماليات هذا الشكل التقليدي .

" ففي جسم الإنسان يتمثل الانسجام التام بين شطرية (أ،ب) فهناك تساو بين الجزئين ، وتواز يشابه تماماً التساوي والتوازي بين الشطرات الأوائل والشطرات الثواني في القصيدة الواحدة، وكما أن هذه الأجزاء تجمعها علاقة وطيدة في جسم الإنسان تتمثل في علاقة الأجزاء بعضها ببعض (عمل الذراعين أو العينين - مثلاً -) ، فكذلك نجد هذه العلاقة قائمة في القصيدة بين كل شطرين للبيت الواحد، فبهما معاً يتحقق المعنى الجزئي لوحدة البيت ، ثم بعلاقة الأبيات معاً يتحقق المعنى الكلي " ويبقى الشعور بالجمال في توافق الإدراك المباشر لعلاقة كل جزء بالآخر ، وعلاقة الجميع بالكل .

وإذا كان جمال الجسم الإنساني يستمد حيوته وانسجامه من انتظام نبضات

---

(1) S.T.Coleridge : On the Brinciples of Saund Critieism .
نقلاً عن : الأسس الجمالية في النقد العربي،، د. عز الدين إسماعيل، ١٢٥-١٢٦.

القلب الواحد للجسد الواحد ، فهذا النبض الموحد للإيقاع ، والباعث على الحيوية أتخيله يوازي عمل القافية الموحدة في القصيدة التقليدية، وكأن القافية كالقلب، لأنها تمثل نوعاً من التوحد الإيقاعي، وهي رابط عضوي في موسيقى النص الشعري وهي المحققة لمزيد من الانسجام الموسيقي.

واعتقد أن هذا التساوي والتشابه لكفيل بإغرائنا بأن نردد في اطمئنان أن الشكل التحريري التقليدي للقصيدة العربية جاء محاكاة صادقة لأساسيات الجمال الفطري، وكأن العربيّ يحاكي بناءه الجسدي في هذا الشكل التحريري، وهو نوع من الجمال البحت البعيد عن تحكم القوانين والغايات الخارجية ، وهو جمال ندركه بالحواس (سمع - بصر..) مما يجعل الاتفاق الأولي على أساسيات الجمال البحت والفطري أمراً ممكنا ، لاسيما لمن ينتمون إلى حقبة زمانية واحدة، وبقعة مكانية واحدة تحقيقاً لأبعاد (الذوق المشترك)[1].

وإذا كان العربي قد اهتدى إلى هذا الشكل التقليدي بتأثير الإنشاد الشفوي من ناحية، ومحاكاة فطرية لفلسفة الثنائية الجمالية، والتي حاكاها كما يحاكي ذاته محاكاة شكلية تستجيب لأساسيات الجمال الفطري في تساوي وتوازي الثنائيات... فليس معنى هذا أن تحرير القصيدة العربية قد شاع وانتشر، لأن عملية التحرير كانت محدودة للغاية لصعوبة توافر مواد الكتابة، ومن ثم فيبقى للعصر الجاهلي، وللمعلقات بخاصة فضل التسجيل الأول، لكن التحرير الكتابي لم يؤت ثماره المرجوة على القصيدة العربية ، لأن الشفوية بتبعاتها الإبداعية والنقدية قد فرضت نفسها فرضاً على القصيدة العربية، وظلت العملية التحريرية هامشية إلى أبعد الحدود، أو هي البعد الرسمي المتوج لتميز بعض القصائد الجاهلية .

---

(١) راجع : الذوق الفني عن إدمون بيرك، لمحمود عبدالعزيز اسحق، الكاتب المصري مجلد٧/١٠٧.
- الأسس الجمالية للنقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ١٢٧.

ولقد جاءت الأحكام النقدية معلنة استمرارية الشفوية الإنشادية، حيث كان القياس والاستحسان مرتبطاً بالبعد الشفوي ومدى نجاح الشاعر المنشد، وهو أمر لم يتوقف حتى بعد انتشار التحرير الشعري في العصر العباسي[1].

فالنقد التأثري الانفعالي جاء موازياً للإلقاء الشفوي، حيث كانت نقدات العصر الجاهلي القليلة المتفرقة تصدر مباشرة عن إحساس نابع من تذوق مباشر لجماليات النص من خلال السماع الأول للنص ، ومن ثم جاءت النقدات التأثرية غاية في الإيجاز، وابتعدت عن التحليل، ومالت للصياغة السجعية.. وأشهر تلك النقدات قد ركزت على المعاني الطائرة أو اكتشاف الأخطاء اللغوية[2]... كنقدات النابغة الذبياني، أو نقد طرفة ابن العبد للمتلمس[3]... أو النقدات التي ضاق بها الفرزدق من أبي عبدالله الحضرمي حتى هجاه الفرزدق بقوله :

فلو كان عبد الله مولى هجوته ولكن عبد الله مولى مواليا

فقال الحضرمي للفرزدق : وأنت في هذا مخطىء أيضاً، وكان يقصد(موالى مواليا)[4].

وامتد الأمر حتى العصر العباسي، وامتلاك اللغويين كالأصمعي ناصية النقدبشي باستمرارية النقد اللغوي للنص القائم في أكثره على السماع... وهذه الشفاهية ركزت على الأخطاء العروضية في وقت لاحق .

---

(١) راجع كتاب د. عز الدين إسماعيل (الأسس الجمالية للنقد العربي)، فلقد فصل القول في هذا المجال .

(٢) راجع الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، المرزباني، ط٢/ص٥٤ .

(٣) راجع (مقالات في تاريخ النقد الأدبي) داود سلوم ص٣٥. وذلك عندما قال المتلمس :

وقد أتناس الهم عند احتضاره بناجٍ عليه الصَّيعريَّةُ مكدم

فقال طرفة :

استنوق الجمل ، لأن (الصيعرية) صفة للإناث .

(٤) معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان ، ١٤٨.

وانتشار تحكيك الشعر[1] بداية من زهير ومدرسته إنما لتحسين الإنشاد الشعري وللبحث عن أفضل الوسائل المؤثرة في المتلقى. وكذلك إعلاء مبدأ (وحدة البيت) تناسب مع الإلقاء والتلقى الشفوي - على حد سواء - . وكان (التحكيك) عند زهير من أجل التفوق الإنشادي، أما التحكيك عند أبي تمام فكان من أجل المعاني المركبة للقراءة أقرب منها إلى السماع .

ولقد تمدد التأثير الشفوي للشعر العربي حتى العصر العباسي والعصر الحديث، ونجد أبا نوس يباغتنا بالقافية الحسية في وقت انتشرت فيه الكتابة، وبدأت فيه الصور المركبة والمجردة، والقوافي الحسية دليل على الرغبة الإنشادية والتي وصلت مداها في القصيدة العربية قديماً وحديثاً، ولقد روى (ابن رشيق) صاحب العمدة، وقال : " قد جاء أبو نواس بإشارات أخر لم تجر العادة بمثلها ، وذلك أن الأمين بن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له ؟ قال نعم ، وارتجل من فوره :

ولقد قلت للمليحة قولي   من بعيد لم يحبك ... (إشارة قُبلة)

فأشارت بمعصم ثم قالت   من بعيد خلاف قولي...(إشارة لا لا)"[2].

والإشارات تكون باليد أو بحركات الشفاة .

ويورد الرافعي[3] (ما روى عن الملك الصالح نجم الدين أيوب أنه كان إذا مُدح لا ينظر إلى وجه مادحه، فإذا بالصاحب جمال الدين الشاعر يبنى قصيدته على قافية إشارية مما اضطر الملك إلى أن ينظر إليه وهو ينشد :

تعشّقْتُ ظبياً وجهُهُ مشرق كذا   إذا ماس خلْت الغصن من قدّه كذا

له مقلة كحلاءُ نجلاءُ إن رنتْ   رَمَتْ اسمها في قلب عاشقه كذا

---

(١) (التحكيك) مصطلح عربي قديم قصدوا به الصنعة من أجل العناية باللفظ والتركيب البلاغي ، وهي دعوة تتشابه إلى حد كبير مع دعوة الفن للفن في المذهب البرْناسي في أوربا .

(٢) راجع العمدة لابن رشيق .

(٣) تاريخ أداب العرب ، الرافعي ،جـ٣ ،٣٧٥-٣٧٦ .

أيا نسمات الروض بالله بلّغي سلامي إلى من صرت من أجله كذا"[1]

ومثل هذه المحاولة تبعث التفاعل الشفوي المقصود بين الصورة والحركة والعكس .

إننا لا نسعى إلى إثبات الآثار الشفوية في القصيدة العربية ، ولأن هذا الأمر لايحتاج إلى إثبات ، وإنما نقصد النتيجة المترتبة على ذلك وهي تفسر لنا لماذا امتد الشكل التقليدي الأول للقصيدة العربية حتى الآن ...؟ لاشك في وجود صلة وثيقة بين الطبيعة الإنشادية الحية حتى الآن وبين الشكل التحريري الأول والذي امتد حتى عصرنا الحديث ؛ لأنه النموذج المباشر للإنشاد الشفوي لشطري البيت الشعري . وهو نموذج جيد للتلقي البصري أيضاً .

وعلى الرغم من سيطرة هذا الشكل الأول،إلا أنه لم يكن الوحيد في تاريخنا الشعري وإنما وجدنا محاولات فردية متناثرة حاولت تغيير جغرافية الكتابة التحريرية للقصيدة العربية لاسيما في العصر العباسي .

قال هوكز " إن الإشارات السمعية تختلف في شكلها عن الإشارات البصرية، فالأولى تستخدم الزمان وليس الفضاء عاملاً بنيوياً رئيساً. أما الثانية،فتستخدم الفضاء أكثر مما تستخدم الزمان ، والأولى تميل إلى أن تكون رمزية بطبيعتها بينما الإشارات البصرية المكانية تميل إلى أن تكون أيقونية أو تمثالية في طبيعتها"[2].

وعلى الرغم من أن انتشار التحرير،لم يلغ الإنشاد الشفوي ، إلاّ أنني أتصور أن المسافة التي قطعتها القصيدة العربية من الإنشاد الشفوي بلزماته ، إلى التشكيل التحريري برؤاه هي نفسها المسافة من الآخر إلى ذاتها ، لأنها امتلكت بالتحرير طاقات إيحائية مفعمة بالعلاقات الداخلية التركيبية المعبرة عن كل ماهو شعري من خلال عقلية تركيبية مزودة بأبعاد حضارية عباسية .

---

(١) تاريخ آداب العرب ، الرافعي، جـ٣ ، ٣٧٥-٣٧٦ .

(٢) البنيوية وعلم الإشارة ، ترنس هوكز ، ترجمة مجيد الماشطة .

ومن ثم جاءت الفروق التعبيرية في الموضوع الواحد. فهذا امرؤ القيس وبشار قد ضاقا بطول الليل، فقال امرؤ القيس :

فيالك من ليل كأن نجومه ∴ بكل مغار الفتل شدت بيذبل

وقال بشار :

خليليّ مابال الدجى ليس يبرح ∴ ومابال ضوء الصبح لايتوضح
أضلّ الصباح المستنير طريقه ∴ أم الدهر ليل كله ليس يبرح

والفارق بينهما واضح فالنزعة الحسية والشفوية بارزة في مستهل بيت امرىء القيس وفي تشبيهه ، أما بشار فقد تخفف - إلى حد ما - من النزعة الخطابية وأثار الشكوى في استفهامات مالت إلى التجريد .

ومثل هذه النصوص العباسية قد حملت الكثير من التفرد والتميز، وهي لا تحاور المتلقي إلا من خلال موقع التجاوز الشفوي، وتخفف الشعراء من اللزمات الشفوية، واستبدلوها بأسس معيارية تنطلق من مرحلة التحرير النصي، وهي مرحلة قد حركت المسار النقدي بالقدر نفسه الذي تحرك به المسار الإبداعي، والتحرير هو الذي مكّن محمد بن سلام الجمحي من جمع النصوص وترتيب طبقاته على أسس منهجية، ومكّن للآمدى أن يجمع ما قيل عن الطائيين ، ويجمع أشعارهما ليتمكن من موازنته، وهو الأمر نفسه الذي مكّن لعبد القاهر الجرجاني من تجاوز النظرة الجزئية للفظ والمعنى، ليتوصل إلى نظرية النظم ... إنها النصوص المكتوبة التي تمكن من الرؤية الكلية والمراجعة النقدية .. لقد تمكن الناقد من القراءة والتأمل والتحليل، إننا أمام ناقد يمتلك النص امتلاكاً تحريرياً ، أما قبل فقد امتلك الناقد النص امتلاكاً شفوياً فاحتكم إلى الانطباع التأثري الذي مكنه من إطلاق أحكام عامة وأقوال مسجوعة.

لقد انشغل الدارسون من قبل بتقييم الحضارة العباسية ، وصنفوا النقد العربي، والإبداع العربي من خلال رؤى حضارية وفنية، وقلما التفتوا إلى دور التحرير والكتابة في هذه النهضة ، إنها نقلة حضارية مهمة لعب - فيها - التحرير الكتابي والنسخ دوراً

لا يقل عن الدور الذي لعبته المطبعة[1] عندما دخلت إلى المنطقة العربية في العصر الحديث.

ولاشك أن لزمات التحرير الشعري قد وجدت ردود أفعال متباينة بين العرب فالبعض تقبلها وأشاد بها، والبعض الآخر سخر منها ، لأنه امتلأ بلزمات الشعر الإنشادي والنقد القائم على إنجاح الإنشاد الشعري، وقد جاء في الأغاني - مثلاً - أن أحد المتلقين حين سمع قول أبي تمام :

لا تسقني ماء الملام فإنني   صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

أخذ وعاء ، وذهب يطلب منه - في شيء من السخرية - قطرات من ماء الملام، فأجابه أبو تمام بأنه لن يعطيه ما يريد قبل أن يأتيه بريشة من "جناح الذل"[2].

وابن الأثير يورد المثل الثاني،فقال إن (أبا سعيد الضرير وأبو العميثل أنكرا على أبي تمام : أهن عوادي يوسف ... وقالا : لم لا يقول ما يفهم ، وقال : لم لا يفهمان ما يقال "[3].

لقد كان (أبو سعيد وأبو العميثل) معذورين : لأن التلقي الشفوي الذي تعودا عليه لم يكن يحفل بالبعد التركيبي والمجازي المقدر للبناء المكاني والبصري للقصيدة المكتوبة، وما يستتبع ذلك من فرضية التأمل والتفكير التي أصبحت تتناسب مع الصلة الانفرادية بالنص المقروء ... وأبو تمام في رده على الجميع يعيب على المتلقي الشفوي الذي يستعذب الشعر المفهوم من السماع الأول .

إن أثر التحرير النصي للقصيدة العربية قد أكسبها عمقاً دلالياً، ودراسته مع التطور الشكلي والتشكيلي أصبح أمراً ضرورياً ، ويحتاج إلى جهود مكثفة لإعادة اكتشاف تراثنا الشعري الذي أعادته الحداثة الشعرية إلى ميدان المناورة الإبداعية وعلينا إعادة الاكتشاف في ضوء معطيات التنظير الحديث .

---

(١) أعنى مطبعة بولاق كأقدم مطبعة عربية .

(٢) راجع الأغاني.../ وهو يشير إلى الآية الكريمة " واخفض لهما جناح الذل من الرحمة...".

(٣) المثل / السائر / ابن الأثير / ١٦٠ .

وكان من الطبيعي مع محاولات التجديد في العصر العباسي أن تمتد أيدي الشعراء - بفعل التحرير - إلي محاولات الخروج على الشكل الشعري التقليدي الموسوم بالبيت الشعري بشطريه المتساويين في بناء أفقي متواز . ولكنها محاولات فردية جاءت حرجة بفعل البعد السلطوي للشكل التحريري الأول (وكأن الاضطهاد قد جفف في النفس العربية حب الحركة والحياة ورغبة التجديد ، وأشاع النفاق والخوف والفصام ... وغيرٌ من سلوكيات لا تصدر عن اقتناع شخصي، بقدر ما كانت ترضى المسايرة الاجتماعية"[1] .

ولن ننسى الموقف الغريب لبعض علماء المشرق العربي عندما رفضوا تسجيل الموشحات الأندلسية في مؤلفاتهم لخروجها على نمط الكتابة الشعرية التقليدية، الأمر الذي تسبب في ضياع بعض الموشحات ! .

بل إن هذا الثبات والاستمرارية للشكل التقليدي للقصيدة العربية، قد دفع بعض الباحثين إلى تصور عدم وجود خروج على جغرافية القصيدة العمودية إلا مع الموشحات، قال طراد الكبيسي ".. ولعل أول خروج على جغرافية النص - يقصد النص الشعري - جاء من الأندلسيين عندما استحدثوا الموشح"[2]، ويجزم بأنه قبل الأندلسيين " لم يعرف الشعر العربي منذ تاريخ معرفتنا به نظاماً كتابياً للنص غير نظام توازي الصدور والأعجاز وبينهما بياض، هو فاصلة الصمت اللازمة للنفس"[3].

وأعتقد أن هذا الجزم لم يبلغ من الدقة منتهاها ، ويبدو أن بعض الباحثين أطلق هذه الأحكام وهو في مأمن يتصور به أن التجديد الشكلي مرتبط بالتجديد الموسيقي، وهذا ليس صحيحاً في كل الأحايين ، لأن العروض العربي قد حمل داخله إمكانات عديدة للتحرير الكتابي، لاسيما مع الشعر المدور ومع ظاهرة التضمين ، وهي ظاهرة لو

---

(١) الوسطية العربية/ د. عبد الحميد إبراهيم /جـ ١/ ٢٠.

(٢) القصيدة البصرية / طراد الكبيسي / ٤ .

(٣) السابق / ٤ - ٥ .

استثمرت في وقت باكر لحققت سيولة شعرية،كالتي تحققت للشعر الفرنسي. لكن سطوة الرسم الكتابي الأول جعلت التضمين عيباً ، واضطر الشعراء إلى قطع الكلمة بين شطرين كقول المتنبي :

أنا في أمة تداركها اللـــ ـــه غريب كصالح في ثمود

والتضمين الذي عابه القدماء قد حد من تطور القصيدة الشعرية وشكلها كما قال د.النويهي ".. وهذه حقيقة مهمة ، لأنها تدلنا على أن القدامى أنفسهم تململوا أحياناً من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها"[1] كقول عمر بن أبي ربيعه :

فبت رقيباً للرفاق على شفا أحاذر منهم من يطوف وأنظر

إليهم متى يستمكن النوم منهم ولي مجلس لولا اللبانة أوعر..

وروى المعري في (الفصول والغايات) أبياتاً عن العباسيين المحدثين تتلاعب بوحدة البيت والقافية ... ولكنها تقع تحت سطوة الشكل الكتابي الأول عنوة على الرغم من اتصال المعاني والكلمات نفسها التي قُطعت تقطيعاً للالتزام بالشكل التقليدي :

" أبا بكر لقد جاءتـــ ك من يحيى بن منصو

رو الكأس فخذها منـ ـه صرفاً غير ممزو

جة جنبك اللــه أبا بكر من السو .."[2].

وتلاحظ سلطة الشكل التقليدي وتمزيقه لهذه الأبيات الهزجية (مفاعيلن...) وتلاحظ أيضاً التداخل المعنوي والتشابك الذي يضطر الشاعر إلى فضه بسلطة واو الروي والقافية لتنفيذ حدود الإيقاع مهما تناثرت الكلمات ... وكان يمكن لمثل هذه المحاولة أن تخرج على حدود الرسم التقليدي الأول .

ولكن محاولات الخروج على الشكل التقليدي لم تتوقف عند حدود التضمين، وإنما تجددت مع التثليث والتربيع والتخميس ... ثم جاءت محاولة الكتابة بطريقة

(١) قضية الشعر الجديد / د. محمد النويهي / ٢٧٨ .

(٢) الفصول والغايات / المعري / ٢٥٨ .

السطر الشعري الذي يحدد بالرسم الكتابي طريقة القراءة، ويقترب أبو نواس بجرأة من حدود الشكل الحديث فيكتب : " الحمد لله

أني

على حداثة سني

فقت المحبين طرّاً

ببعض ما شاع عني

فكيف لو علم الناس

ما تغيّب مني ... "[1].

ويأتي د. هدارة بنموذج آخر يقترب في تحريره من نموذج السطر الشعري الملتزم بـ(متفاعلن) والقافية ، مما يجعلها،كمحاولة أبي نواس،مجرد خروج على شكل القصيدة دونما تجديد موسيقى ، وإذا كان أبو نواس قد عرض في محاولته طريقة قراءة، فإن نموذج (أبو العتاهية) هنا يورد البيت دونما مسافة بين الشطرين وكأنه قصد التتابع الوصفي المتصل، قال (أبو العتاهية) :

وذوو المنابر والعساكر والدساكر والحضائر والمدائـــن والقرى

وذوو المواكب والكتائب والنخائب والمراتب والمناصب في العلى "[2].

وفي دروب الصنعة الشعرية،تتعدد محاولات الشكل الشعري حتى تصل إلى التشكيل.وأورد (ابن خلكان) ما يقرأ نظماً ونثراً في ترجمة الشاعر المصري الملقب بموفق الدين قال " أخبرني أحد أصحابه أن شخصا قال رأيت في تأليف أبي العلاء المعري ما صورته " أصلحك الله وأبقاك ، لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم إلى منزلنا الخالي لكي نحدث عهداً بك يا خير الأخلاء فما مثلك من غيّر عهد أو غفل"[3].

---

(١) النص منقول من كتاب د. عمر فروخ (هذا الشعر الحديث).

(٢) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري/د. هدارة / ٢٩٨-٢٩٩.

(٣) تاريخ أداب العرب / الرافعي / جـ٣ / ٣٩٠ .

ويستوقف ابن خلكان راوي الحكاية ليعالج هو حلها فيظهر له أنها قطعة من مجزوء الرجز تشتمل على أربعة أبيات مقفاة على روى اللام :

اصلحـــك الله وأبـ ـقاك لقد كان من الـ
واجب أن تأتينا اليوم • إلـــى منزلنا الــ
خالي لكي تحدث عهـ ـداً بك ياخير الأخـل
لاء فمـا مثلـك من غيّر عهداً أو غفـــل

والصنعة واضحة في إعادة تحرير النص بالشكل التقليدي لإثبات حدود النظم والوزن ، وقد ذكر الثعالبي في ترجمة بديع الزمان اليتيمة أنه " يوشح القصيدة الفريدة من قوله بالرسالة الشريفة من إنشائه ، فيقرأ من النظم نثراً، ومن النثر النظم".

ومثال ذلك في (وفيات الأعيان) لابن خلكان ورد ماكتبه إبراهيم بن العباس الصولي عن لسان أمير المؤمنين إلى بعض الخارجين على الخلافة يتوعده فقال : "أما بعد، فإن لأمير المؤمنين أناة ، فإن لم تغن عقّب بعدها وعيداً ، فإن لم يُغْن أغنت عزائمه والسلام "[1] ، ويمكن أن تكتب نظماً كالآتي :

أناة، فإن لم تغن عقّب بعدها وعيداً فإن لم تغن أغنت عزائمه[2].

وما يعنينا من هذه النماذج أن محاولات الخروج على الشكل التقليدي للقصيدة العربية قد تحققت في مظاهر فردية، ولكنها ظلت حبيسة المراجع القديمة، والأمر الأخر الأهم أن القصيدة التقليدية ببنائها الموسيقي تحمل إمكانات المطاوعة التشكيلية وأنه لولا أنهم عابوا التضمين لكان لشكل القصيدة العربية شأن آخر، ولتحققت القصيدة

---

(١) وفيات الأعيان / ابن خلكان / تحقيق إحسان عباس .

(٢) ليس كل كلام موزون يمكن أن يكون شعراً وإلا قلنا (من يشترى باذنجان) إنه شعر لأنه جاء على (مستفعلن مفعولان)، والنصيحة العامية (تعلم يا فتى فالجهل عار ولا يرضى به إلا الحمار) يمكن أن تكتب على شطرين ولكنها ليست شعراً ، ولذلك أضاف بعض النقاد إلى معنى الشعر القصدية قال ابن جنى (القصيدة وسمى القصيد قصيداً لأنه قُصد واعتُمد".

المدورة في وقت باكر. ومن ناحية ثالثة فتلك المحاولات أسهمت بدور فعال في الكشف عن جذور ظاهرة القصيدة التشكيلية لاسيما من خلال (المدمج / التضمين / التخميس/ التثليث ...). أما ماجاء على هيأة السطر الشعري وكتب كالنثر فهي محاولة أكثر جرأة ... وكلها محاولات مهدت برغبة التجديد الطريق إلى القصيدة التشكيلية من خلال القصيدة العمودية، وهو ما سنتحدث عنه بالتحليل في الجزء الثاني من هذا الفصل (القصيدة التشكيلية) . إلا أنني أرى أنه من اللازب أن نستكمل أولاً أبعاد الرؤية الفلسفية التي خلقت أبعاد الظاهرة قديماً ، واعنى حتمية التقاء الفنون في المناخ الحضاري العباسي ثم نفصل الحديث عن الوسائط المعيارية التي هيأت للأبعاد الفكرية للظاهرة .

حتمية التقاء الفنون

قديما اعتبر (أرسطو) الرسم ، النحت، الموسيقى ،الرقص كأشكال شعرية ؛ لأن (الشعرية) مادة مشتركة لجميع الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية، والشعر من خلال (الشعرية) موجود في الطبيعة والكون والأشياء، فهذا موقف شعري، وهذامنظر شاعري، والروايات والمسرحيات مليئة بالشاعرية كمادة أولية .

وقال (بودلير) : " أسمع موسيقى، وأرى تشابهاً وارتباطاً وثيقاً بين الألوان والأصوات والعطور. ويخيل لي أن كل هذه الأشياء وليدة شعاع واحد من الضياء ينبغي أن تجتمع في نشيد عجيب"[1].

وإذا كانت الشعرية عاملاً مشتركا بين الفنون ، فإنها تتشكل - إذن - ببنى مختلفة حسب طبيعة كل فن وتقنياته وأدواته الخاصة. وهذا أمر يفتح باب الاستفادة المشتركة بين الفنون ، ويتوقف نجاح الاستفادة على مدى قدرة الفنان على إقامة الوحدة الكلية لعمله الفني بحيث تذوب ثنائية الاستفادة في صلب الفن المستفيد، وحتى لايحدث تنافر يبرز قلق الثنائية التشكيلية داخل العمل الواحد .

---

(١) النص منقول عن (الرمزية) لأنطون غطاس /٩٢ .

وتبقى استفادة الفنون بعضها من بعض نسبية ؛ لأنه من المستحيل أن تستبدل طبيعة فن بطبيعة آخر، وعلى سبيل المثال فالرؤية التجريدية نبعت من الموسيقى، وأفاد منها الرسم فالشعر ، إلا أن المبالغة التجريدية في الشعر أساءت إليه. وقطعت وشائج الصلة بين المبدع والمتلقي عندما استبدل الغموض المشروع بالإبهام ، فخرج الشعر بمادته اللغوية عن طبيعة اللغة الشعرية الاتصالية ، أما الموسيقى فتعتمد على أصوات وهي تجديدية بطبيعتها ، والإنسان يتأثر بها مكتفياً بتحقيق انطباع ما .

أما الموسيقى اللا مقامية[1]، فشتت الانطباع الممكن تحققه لدى المستمع، لأنها اعتمدت على تشتيت الصورة الكلية بتوزيعها في مساحات تسمح لها بالتداخل والتقابل، ومن ثم فقد توحي بعدم الانسجام المتوقع ، لأنها تتطلب - كما يقولون - إشراك السامع في عملية التشكيل الموسيقي ، وهذا يتطلب بدوره وعياً خاصا لتحقيق مستوى الاستجابة المطلوب، لترسيم إحساس بدلاً من إقرار فهم عبر محاكاة .

ونحاول أن نضيق الدائرة لنصل إلى غايتنا المرجوة هنا ، فنعمد إلى الشعر، ونقتبس من المعاصرة ضوءاً ننير به عتمات ما ضينا الشعري، لنعيد التصور والتذوق عبر رؤى مستحدثة، لإلقاء مزيد من الضوء على محاولات التشكيل الشعري القديم، الذي لم يحظ بأي دراسة تخصصية حتى الآن .

وتأتي قصيدة (إليوت) الشهيرة (الأرض الخراب)،وقد حاولت الاقتراب النوعي من هذه النزعة عندما حفلت بالغموض، وأعاد صياغتها للتخفف من هذا الغموض الذي تركب بفعل الإفادة من مصادر وفنون عديدة ، ولما أعاد (إليوت) صياغتها اقترب فيما أتصور - من خصوصية البناء الشعري الذي يعتمد اللغة مادته الأولى ، هذا على الرغم من إفادته من(الطباق السلمي)المعروف موسيقياً، لأنه يتوازي مع

---

(١) الموسيقى اللا مقامية : التي لا تعني بالسلالم التقليدية الكبيرة والصغيرة، ولا تعني بالنغمات الأساسية والمسيطرة ، ولا بالها رموني التقليدي. وكذلك الرسام التجريدي لا يهمه الشكل المحدد بقدر ما يهمه التكوين الداخلي للوحة حيث التركيب الموضوعي والزمني .. .

التضاد البلاغي المعروف، فاستفاد منه استفادة مكنته من استنفاد طبقات الأداء، واستجماع شتات الفكرة بمستوياتها المتضادة على طريقة التعارض الثنائي، ويعزز ذلك د.عبدالواحد لؤلؤة في دراسته الملحقة بترجمة القصيدة فيقول : " .. إن إليوت تأثر كثيراً بالموسيقى المعاصر (سترافنسكي) ، وقد عبّر إليوت عبر امتداد أفقي بالأضداد المعنوية، والصوتية على حد سواء "[1].

وفي مطلع هذا القرن وجدنا التقارب الشديد بين الشعر والموسيقى لدرجة إفراغ الشعر من محتواه التعبيري لتتحول الكلمات إلى مجرد إيقاع صوتي مفرغ من معناه فيما يسمى بـ(قصيدة الضوضاء أو القصيدة الصوتية"[2] ، والمحاولة حققت سخرية لأنه من الصعب أن تصل درجة الاستفادة حد الإحلال، ولأن موسيقى القصيدة تختلف عن الموسيقى البحتة ، فموسيقى القصيدة تنبع من علاقات صوتية مرتبطة بمفردات النص ومعانيه بحيث ترسم لوحة كلامية مصورة لبعد فكري، وناقلة لأحاسيس ومشاعر عبر لحن شعري ينسجم مع الأداء الوظيفي للغة الشعرية .

وإذا كان الشعر فنا ، والشاعرية مهارة، والشعرية إبداعا ، فإن قنوات التوصيل والتأثير كمفهوم إجرائي يفرضه السياق الاستهلاكي للنص، وتتغير تلك القنوات تبعاً لطبيعة وخصوصية كل فن . والقول بالمتعة الزمانية للموسيقى يقابله القول بالمتعة المكانية للرسم والنحت ، والمتعة الزمانية لاتنفي الحجم المحدود للمكانية والعكس ... .

والشعر فن أفاد من الموسيقى والرسم والنحت والمتعة الشعرية متعة زمانية ومكانية ووجدانية وعقلية معاً .

---

(١) إليوت / ترجمة عبد الواحد لؤلؤه / - راجع الدراسة الملحقة بالترجمة - .

(٢) القصيدة الصوتية ترجمة للمصطلح الفرنسي Poesie Phonetigue . ويعني تحويل القصيدة إلى مجرد إيقاعات صوتية منظمة حسب إرادة الكاتب. ولهذه القصيدة بعد (دادائي) يسعى لابتكار لغة جديدة تتجاوز العلاقات الشعرية الراهنة - وقد حاول الشاعر الروسي (فيلمير كلبنيكوف عام ١٩٥٩ اختراع لغة جديدة سماها (الزاووم). وفي عام ١٩١٦ قدم (تريستان تزارا) زعيم الدادائية ما أسماه باللغة الشعرية الجديدة، وهي نغم بدون كلمات.. وكلها محاولات تسحب القصيدة نحو إيقاع مفرغ من الدلالة اللفظية .

والقارىء الذي يهتز لسماع قصة مؤثرة هو نفسه المتلقي الجيد لفنون الرسم والموسيقى والشعر أو كما قال بودلير بالارتباط الوثيق بين الأصوات والألوان والعطور، ومعنى ذلك أن الإنسان بحاجة إلى الفنون ... وتقاربها أمر وارد ومخصّب للعملية الإبداعية . ولقد سبق لشعرنا العربي في طريقه للتشكيل - أن تزاوج بالموسيقى تزاوجاً قبلياً باكراً منذ العصر الجاهلي. وهو ما نحاول إبرازه هنا حيث سنعمد إلى إبراز علاقة القصيدة الشعرية بالفنون قديماً بعد أن طوفنا بإيجاز عبر تنظيرات المحدثين.

الموسيقى والشعر

لن نكرر هنا مقولات السابقين ، ولن نحاول إثبات حقيقة هذه العلاقة التي لاتحتاج إلى إثبات، ولكننا نتحدث عن علاقة الموسيقى بالشعر من زاوية تأثير هذه العلاقة على شكل أو تشكيل القصيدة العربية .

ومن مكرور القول أن نذكر أن شعرنا العربي كاد ينشأ بمعزل عن الفنون التي ضاقت واستحكمت في صدر الإسلام بخاصة، ويبرر د.عبدالحميد إبراهيم ذلك بقوله : لأن الموسيقى قد ارتبطت بالغناء ، وهو عمل الإماء دون الحرائر ، ومن ثم ركز على المتعة الحسية ففقدت بذلك الخاصية الأصلية في الفن العربي وهي السمو إلى عالم المطلق، بالإضافة إلى كراهية أهل السنة للموسيقى ، ومن ثم،فكل ماجاء من تنظير حول الموسيقى عند إخوان الصفا وفلاسفة المسلمين لم يزد عن نقول من فلسفة اليونان.. لأن فلاسفة المسلمين كانوا يتحدثون عن الموسيقى بعيداً عن الواقع العربـــي"[1].

ولذلك،فالموسيقى المقصودة هنا هي التعبير الفطري الذي صاحب الأداء الشعري، وكلاهما جاء استجابة فطرية سابقة للتقنيات العروضية، ومن المعروف أن ممارسة الإنسان الأول للفنون كانت تعبيراً عن حاجة داخلية بالدرجة الأولى، بينما يأتي

(١) الوسطية العربية / الكتاب الثاني / د. عبد الحميد إبراهيم /١٢٩-١٣١.

الإنسان المعاصر ممارساً للفن تعبيراً عن وعيه إزاء الوجود ... حتى أن الوعي والتمذهب مثّل الأساس لزاوية الاختيار الإبداعية .

ولقد أعلى العربي من شأن موسيقى الشعر لأسباب عديدة أبرزها أنه وسيلة مؤثرة ومساعدة للإنشاد الشفوي حتى أن التعريف الأولى (الشعر هو الكلام الموزون المقفى) يركز على الوزن والتقفية... ثم جاء باب الضرورة الشعرية ليعزز مكانة الموسيقى الشعرية تحت وطأة الشفهية الإنشادية[1] التي حددت بدورها شكل تحرير البيت الشعري ورسمه في شطرين متساويين بينهما مسافة الصمت اللازمة للتنفس، والمبرزة لتساوي وتوازي عدد تفعيلات كل شطر شعري، وهذا التأثير حتى على رسم البيت يجعلنا مع من يصفون القصيدة العربية الغنائية [*]بأنها : إلقائية.

والإلقاء تمدد من النص إلى القيم النقدية كالحرص على وحدة البيت واشتراط السهولة فأعذب الشعر ما سبقت معانيه ألفاظه أو أن صدره ينبئك بعجزه .

ولما أعاد العصر الأموي ربط الشعر بالغناء والموسيقى الآلية استعمل عمر بن أبي ربيعة البحور الخفيفة، وترددت المحاولة عند الخمريين[2] في العصر العباسي .

أما الموشحات الأندلسيةفجاءت لتوثق العلاقة بين الشعر والموسيقى ، لأنها قدمت البناء الموسيقي ولأنها كتبت للغناء، فتراجع المعنى لحساب الإيقاع، وأصبحت الموشحة موزعة الولاء بين القصيدة والأغنية بفعل الحس الموسيقي المرتفع، وكان التركيز على الغناء والموسيقى قد أوقع الموشحة في الأغراض التقليدية نفسها ، فلم تقدم جديداً يذكر في هذا المجال .

---

(١) ذكر ابن خلدون : أنهم إذا ترغوا بالشعر فهو غناء، وإن قالوه بصورة التهليل أو القراءة فهو تعبير، لأنه ذكر بالغابر/ المقدمة / ٤٢٨ .

(*) الشعر الغنائي مسمى من أصل يوناني وقد جاء من الآلة الموسيقية (ليرا) التي كانت تصاحب الغناء . وأصبح مصطلحاً معروفاً في جميع الآداب العالمية الآن .

(٢) .. يقال بأن (المنخل اليشكري) كان قد سبق هؤلاء الشعراء في الجاهلية .

أما الطبيعة الغنائية الشفوية فقد أثرت على ترسيم شكل الموشحة المكتوبة تأثيراً أخرجها على حدود الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وإذا كان الشكل الشعري التقليدي الأول قد عبر بشكله عن التقطيع الموسيقي بفعل الإنشاد الشفوي، فإن البناء المورفولوجي للموشحة جاء بتأثير موسيقى مباشر أيضاً ، ولكن الموسيقى هنا للغناء الذي أخرجها على عروض الخليل - غالباً - ومن ثم اخرجها عن ترسيم الشكل الأول بالتبعية، ولم تكن موسيقى الموشحة فقط هي سبب البناء الشكلي الجديد للموشحة؛ ينضاف إلى ذلك أن التشكيل النباتي للموشحة هو إفصاح آخر للمعنى الداخلي المحاط بأطر مكانية تستمد معالمها من مظاهر الطبيعة المتميزة في الأندلس .

وعلى مستوى التلقي ، فالتشكيل باللفظ والموسيقى معاً يعمل على تشكيل الرؤى بفعل المخيلة، وفي حالة الموشحة بشكلها الخارجي القائم مورفولوجيا أصبحت مهمة التلقي ذات مسار آخر يبحث عن علاقات تفسر التشكيل الخارجي وعلاقته بالتشكيل الداخلي للكلمات من ناحية، والتشكيل الموسيقي من ناحية أخرى ، وهي مهمة تركيبية تثير العقل بمنطقه، أكثر من إثارة العقل بخياله؛ لأن التشكيل الخارجي للموشحة فرض إطاراً مكانياً لمنطقة التخيل ، يُترجم بالطبيعة ومعطياتها ، فتحجم الخيال ، وارتبط بالتصور الأولى لترسيم الشكل الخارجي... ثم بفعل الموسيقى الغنائية ينفتح الخيال على الطبيعة بمساعدة الكلمات - في حالة التلقي الشفوي - ليتجاوز حدود المكان ، وأطر الترسيم الشكلي للموشحة، ومن ثم،فإنني أتصور أن متعة قراءة الموشحة تختلف كلياً عن متعة الاستماع إلى الموشحة الملحنة بالموسيقى.

بـ- الرسم والشعر

الشعر صورة ناطقة ، والرسم شعر ناطق، ويقال إن "أول رسم كان نوعاً من الكتابة، لايهدف إلى إدخال السرور، وإنما إلى تقديم المعلومات ليس إلا ..."[1] وكان الخط الهيروغليفي يسمى بالخط الصوري لاعتماده في أبجديته على الصور(راجع شكول ٧١-٧٢-٧٣) ".. فمثلاً كانوا يعبرون في كتابتهم عن المنتصر والمحارب بصورة شخص في يده قوس ونشاب ...)"[2] .. وهكذا .. وهذا يعني بداية أن الرسوم المكانية تمددت داخل الكتابة الهجائية حتى خطوط الرمل الستة عشر التي انتشرت بين الكهنة في إفريقيا والتي اعتمدت على النقطة فشكلت رسوماً من النقاط للدلالة على المعاني مثل :

شكل يدل على معنى السلطة والحكم

شكل يدل على معنى النساء

شكل يدل على معنى الاخاء والمودة

شكل يدل على معنى النفس والحياة [3].

لكن هذا التقارب المبدئي تقلص بعد أن استقام الرسم فناً مستقلاً، واستقلت الحروف الهجائية بأشكال هندسية ومجردة اللهم إلا الخط الصيني .

وإذا ما تجاوزنا تلك الفترة الغائرة في أعماق التاريخ، واقتربنا من شعرنا العربي في شكله التحريري، وعن إمكانية استعانته بفن الرسم الذي بدأ مع الحروف الهجائية.. فهل يمكن للرسم (كفن بصري) أن يكون فضاءات تشكيلية تتداخل بانسجام مع النص الشعري، وتصبح جزءاً منها ؟

---

(١) صناعة الأدب/ ر.أ.سكوت جيمس/ترجمة هشام الهنداوي. وراجع شكل (٧١) حيث صور الكتابة المصرية والأشورية القديمة، وراجع شكل (٧٢) و(٧٣).

(٢) أطوار الثقافة والفكر / الانجلو مصرية ١٩٥٩/ ص ٣٨٠.

(٣) الأدب العربي في نيجيريا / دراسة تحليلية وتحقيق/ للباحث نفسه/مخطوط بمكتبة الآداب جامعة المنيا .

إن القضية شائكة للتباعد النوعي بين الرسم والقصيدة الشعرية، وكأننا أمام إشكالية البحث عن المطلق داخل النسبي أو عن الثبات داخل المتغير، لأن الشعر يعتمد الحيز الخيالي بعداً تنفيذياً ، بينما الرسم يعتمد الحيز المكاني وسيلة تنفيذية، وهذا بدوره يعيد طرح التساؤل بشكل آخر .. هل يمكن أن نجعل من الشعر رسماً، ومن الرسم شعراً ؟.

اعتقدأن الجزء الأول من التساؤل هو المعنى بالبحث هنا ، ولقد تحقق قديماً وحديثا في القصيدة العربية . ولكي نرى كيفية التحقق فسننتقل من العام إلى الخاص، وأعنى من فن الشعر عامة إلى الشعر العربي بخاصة، لنرى رحلة تحرك الشعر العربي نحو الترسيم، وكيف اقترب من الرسم .. ومامدى نجاح المحاولة أو فشلهاأوتعسرها ؟

يقول د. عاطف بهنسي " كره الساميون الأجداد تصوير الأجساد ، وأقاموا عماراتهم على أسس تصاعدية، فعكست بذلك روحيتهم المتعالية كالزيقورات والأبراج التي أخذت المآذن شكلها"[1] ، ويضيف د. عبد الحميد إبراهيم[2] إن التصوير والترسيم عند العرب مال نحو التجريد، وفي ذلك اختلف العربي عن الإغريقي، فبينما كانت صورة الرب عند الإغريق من صنع الإنسان لكائن أسطوري على شكل إنسان، كانت آلهة العرب قد اتجهت نحو الطبيعة .

ولما جاء الإسلام كره التصوير، فانعكس ذلك بأبعاد تجريدية سنعرض لها لاحقاً، وما يهمنا الآن أن الرسم لم يكن محرماً في الجاهلية، وكان محرماً في صدر الإسلام، والنتيجة واحدة حيث ندرة التصوير في الفترتين . فهل معنى ذلك أن فن الشعر قد أغنى العرب عن الفنون الأخرى وأشبعهم واستنفد طاقاتهم؟.. بالطبع لايمكن أن نتصور ذلك بشكل مطلق، لكن الحقيقة أن القصيدة بدأت الرسم بالكلمات، فكانت الصور الشعرية الحسية بداية التقاء ضمني، وبداية تقارب غير نوعي عندما لبست

---

(١) دراسات نظرية في الفن عند العرب / د.عاطف بهنسي/١١/عدد ٣٠٠ لسنة ١٩٧٤.

(٢) الوسطية العربية ..../ د. عبدالحميد إبراهيم/ج٣/١٠٢ ومابعدها .

الصورة الشعرية نسيج المجاز القولي، ودخلت في أبنية تشبيهية حسية أولاً، ثم استعارية مفعمة بالحركة والألوان بفعل الكلمات والمخيلة، حيث التقط العربي صوراً ولوحات حسية مرتبطة بالبيئة ارتباطاً وثيقاً، فالمكانية أفرزت عند الجاهلي صوراً للديار والأطلال، ورسمت النموذج الأعلى لجمال المرأة المعشوقة آنذاك، وكأننا أمام وصف لامرأة واحدة ... .

ومن الطريف هنا أن لوحات الجاهليين المرسومة بمداد الكلمة الشعرية عبر المخيلة اكتفت باللونين الأبيض والأسود، وكانا لهما السيطرة البالغة، بينما ندرت الألوان الأخرى[1]، ولعل الإحساس بجماليات الأبيض والأسود إحساس ضمني بالنتيجة الجمالية لمقدمات الضدية ، وأهميتها التعبيرية ، وكما أن الجملة تستدعي أجزاءها (من جدّ .. .. .. وجد) فكذلك اللفظ يستدعي نقيضه، فالأبيض يستدعي الأسود، ولذلك قال السيوطي " إن المعنيين يرجعان إلى أصل واحد" فالصريم يقال لليل وللنهار؛ لأن الليل ينصرم من النهار، والنهار ينصرم من الليل ، وكذلك السدفة للظلمة والضوء وهي بمعنى الستر .

ود. عبد الحميد إبراهيم يفسر برأي آخر فيقول : " لأن اللونين الأبيض والأسود يطالعان العربي صباحه ومساءه ، ويعملان على تشكيل حسه نحو الألوان، فهو معجب باحورار العين ... وبالوعول البيض فوق السهول السود، وبالأدمة[*] في الأيل والظباء ، وشعر المرأة الأسود على خدّها الأبيض"[2].

---

(١) كان اللون الأسود للحبر(المداد) هو الشائع وصنعه العرب من مسحوق الهباب والفحم بعد إذابته فرسائل لزج كالصمغ، وعرفوا ألوانا أخرى (الذهبي/الأحمر/الأزرق...) وفي الرسالة العذراء لابن المدبر يصور مدى براعة العرب حتى (أن العرب تمكنت من صناعة الأحبارالسرية التي لايمكن رؤيتها إلا بتقريب الورقة من النار، كما تمكنوا من صناعة الأحبار الجافة التي تناسب الترحال المستمر !! .

(*) الأدمة : البياض مع السواد في المقلتين .

(٢) الوسطية العربية .../ الكتاب الثالث / د. عبد الحميد إبراهيم / ١١٢.

قال الشاعر : سـرينا بليـل والنجـوم كأنها قـلادةُ درسُلٌ منـها نظامها .

وقال آخر : وتراه في ظلم الوغى فتخالـه قمراً يكر على الرجال بكوكب.

ومـثل هذه اللوحـات كـانت قليلة نسـبيـاً ؛ لارتبـاط الشـعـر بذات الشـاعـر، ولاعتـماده على تسـجيل انفعـالاته(فرح/حب/حزن ..) بالدرجة الأولى، فـارتفعت الغنائيـة ، واغـتنى الوجـدان ، وقلّ التـرسـيم، وتلك اللوحـات قـد اتسـمت بالوضـوح والتمايز ، كتمايز اللـيل والنهار ، ونلاحظ ذلك في لوحات الصيد عند امرىء القيس أو المعركـة عند عنترة .. وهذا الوضـوح مع التـصـوير الحسـي المباشر يعكس ذوق الفترة الجاهلية .

ونفهم من ذلك أن الشـاعر العربي منذ الجاهليـة قـد أدرك أن الصـورة جزء من اللعبـة الشعرية ، غـير أن الإلزام الشـفـوي التطريبي قـد حجّم تلك الصـور... ولكنها عادت بكثرة وببعد تجريدي في العصر العباسي .

وفي العصـر العباسي،وجد الرسم مكانه ومكانتـه، ويذهب (محـمد صدقي) في كتـابه (الفن والقـومية العربيـة) لأبعد من هذا ؛ لأنه يرى " أن التجسيم والتـصوير لم ينقطع عـبر العـصور الإسلامية لاسيـما في بلاد فـارس والهند والترك، وأن التـصوير بمخطوطاته موجود منذ القرن الثاني للهجرة"[1] ، ويتحدث عن المصورين الذين زخرفوا قصر "تغريد" زوجة المعز الدين الله ٣٦٦هـ . بأنواع من الصور التجسيدية، وكان لمثل هذه الزخارف أثرها على الشعراء فيما بعد .

وإذا كـانت المرحلة الأولى هي الرسم بالكلمـات ، والتي بلغت أوجـهـا عند العباسيين كقول المتنبي :

أتوك يجرون الحديد كأنما سروا بجياد ما لهن قوائم

فإن المرحلة الثانيـة:كانت كتابة قصيدة بتأثير لوحة مرسومة، وتلك المحاولة التي سـماها حديثـاً عبـد الغـفـار مكاوي بـ(قصـيـدة الصورة)،وسـماها أبو شـادي (الشـعـر

---

(١) الفن والقومية العربية / محمد صدقي جباخنجي / ... (راجع).

التصويري)[1] وكان من أبرز المساهمين فيه ببعض أشعاره[*].

والعرب قديماً كان لهم السبق في هذا المجال الذي أصبح غرضاً شعرياً بارزاً في أوربا في عصرنا الحديث . ويأتي أبو نواس في سينيته ليصور لنا أطلال حانات الأكاسرة في المدائن ومنها قوله :

ودار ندامي عطلوها وأدلجوا   بها أثر منهم جديد ودارس

ما حبُ من جرِّ الزقاق على الثرى   وأضغاثُ ريحان جنيٌ ويابس

... تدور علينا الراح في عسجدية   حبَتها بأنواع التصاوير فارس

قراراتُها كسرى وفي جنباتها   مهاً تدّريها بالقسيِّ الفوارس

فللخمر ما زُرَّتْ عليه جيوبُها   وللماء ما دارت عليه القلانس[2].

والنموذج الثاني للمتبني الذي وصف خيمة نقشت عليها صورة ملك الروم وأنواع من الحيوانات ، وكان سيف الدولة قد جلس في الخيمة لاستقبال وفود أنطاكية ، فجاء في وصف الخيمة قوله :

عليها رياض لم تُحكْها سحابةٌ   وأغصانُ دوحٍ لم تغنّ حمائمُهْ

وفوق حواشي كل ثوب موّجة   من الدرِّ سِمطُ لم يثقّبْه ناظمه

---

(١) قدم أحمد زكي أبو شادي في مجلة أبولو (١٩٣٢-١٩٣٤) سبع عشرة قصيدة ، ونشر معها اللوحات التي اعتمد عليها وحركت خياله، وكان شوقي قد سبقه في قصيدته عن أبي الهول. ويقدم لنا د. عبد الغفار مكاوي كتابه (قصيدة وصورة) ليجمع في هذا المجال العديد من النماذج الأوربية وينشر النصوص الشعرية مترجمة من اللوحات التي أوجدتها ... - راجع كتاب (قصيدة وصورة) د. عبدالغفار مكاوي/عالم المعرفة/عدد ١١٩.

(*) ... بالإضافة لأبي شادي وشوقي جاء أحمد عبدالمعطي حجازي في قصيدته (آيات من سورة اللون)، وحميد سعيد وصف لوحة بيكاسو الشهيرة، وفي ديوان (من العهد الآتي) لأمل دنقل نجد مقاطع شعرية لرسوم معلقة في بهو عربي، والبياتي له (ثلاثة رسوم مائية) في ديوانه (الكتابة على الطين) فضلاً عن محاولات صلاح عبد الصبور وأدونيس .

(٢) ديوان أبي نواس / تحقيق د. بهجت عبد الغفور/١٥٩-١٦١/دار الرسالة للطباعة ببغداد/ ١٩٨٠.

ترى حيوان البرّ مصطلحاً بها يحارب ضدُّه ضدّه ويسالمه

... وفي صورة الرومي ذي التاج ذلّةٌ لأبلج لا تيجان إلا عمائمه[1].

والنموذج الثالث هو الأكثر شهرة ، وقدمه البحتري في وصفه لصورة مسجلة على جدران القصر الذي كان فيه إيوان كسرى، وهي صورة قد سجلت معركة حربية بين الفرس والروم ٥٤٠م، ومنها قوله :

وإذا ما رأيتَ صورة أنطا كية ارتعت بين روم وفرس

والمنايا مواثل وأنوشر وان يُزجي الصفوف تحت الدرفس

في اخضرار من اللباس على أصـ ـفر يختال في صبيغة ورْس

وعراك الرجال بين يديه في خفوت منهم وإغماض جرس

من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس

تصف العين أنهم جد أحياء لهم بينهم إشارة خُرس[2].

وهذه المرحلة الثانية تمثل سبقاً للشعر العربي وعلاقته بالرسم إذا ما قيست بالمحاولات الأوربية المتأخرة عن (كيتس ومالارميه ...وغيرهما) إلا أنها جاءت داخل الصندوق الشكلي التقليدي للقصيدة العربية، ومن ثم فهي مرحلة لاتمثل أي تطور أو تغيير في شكل أو تشكيل القصيدة العربية ، واكتفت بالمحكاة عبر الكلمات .

أما المرحلة الثالثة فهي تمثل سبقاً آخر للشعر العربي ، ودوره في الاستعمال الباكر لفن الملصقات النصية، وإن كانت الدوافع مختلفة، فحديثاً تعددت دوافعه، فهو عندما بدأ عند بيكاسو[*] في رسوماته ١٩١٢ قصد إزالة الفجوة بين الأدب والواقع،

---

(١) راجع ديوان المتنبي بشرح العكبري/ج٣/ ٣٤٠-٣٤٢ (المتنبي : ٣٠٣-٣٥٤هـ).

(٢) راجع ديوان البحتري /تحقيق الصيرفي/المجلد الثاني/١١٥٦. (البحتري ٢٠٤-٢٨٤هـ).

(*) قال بيكاسو : إن الملصقات تولد إحساساً بالغربة تلائم العالم الحديث، وهي تعبر عن التهكم المعلن عن وجود مملكتين متناقضتين (الفن والحياة) - راجع (اللغة في الأدب الحديث/ جاكوب/ص١٠٥)-.

وفي الأسلوب التكعيبي المتطور مثّل اللقاء بين الحقيقة والخيال، وعند "أراكون" كان وسيلة لمقاومة القيم البرجوازية والتعبيرات الذاتية المحضة، وقد سجل مكالمة تليفونية أقحمها على روايته (الرباعيات الجميلة Les Beaux Quartiers) ، " ويقال إن (باوند) أدخل الكلمات الصينية في الأناشيد ...، وذلك بقص الحوف من قاموسه، والصاقها على الصفحة"[1].

ثم كانت محاولة (إليوت) في (الأرض الخراب) قد نشرت هذه المحاولة، وكان إليوت يقصد بها البديل الروحي الذي سعى إليه كدعامة مرتجلة لمنع الانهيار، ومن ثم كانت ملصقاته المتنوعة عناصر فاعلة تكاد تعلن بأن العالم باتساعه مؤلف من فكرة عظيمة واحدة.

وطارت المحاولة من إليوت إلى شعرائنا المعاصرين - على الرغم من وجود هذه الظاهرة في شعرنا العربي القديم - فكانت محاولات صلاح عبد الصبور، ومحاولة أخرى (لمحمود شريتح)[2] ومحاولة ثالثة للشاعر (بشير حاج علي) في ديوانه (تقسيمات حالية للغد) مزج قصائده بأناشيد بربرية وبشعر فرنسي وعربي... . ومحاولة رابعة موفقة جداً كانت لفدوى طوقان في قصيدتها (على قمة الدنيا وحيداً) حيث رددت في موقف متأزم كلمات عبرية وإنجليزية وعامية عربية وفرنسية ... وامتدت المحاولات من الشعر إلى الرواية العربية ... .

ونعود إلى هذه المرحلة الثالثة وهي قريبة من فن الملصقات المشار إليه هنا بإيجاز وأعني بها (الملمعات الشعرية)[3] ، وهي قصائد عربية ذات مصادر فارسية وتركية، وكتبها عدد من الشعراء المسلمين من الفرس والعرب والروم بخاصة، وكانوا

---

(١) راجع (اللغة في الأدب الحديث) جاكوب/ ١٠١.

(٢) محمود شريتح / شاعر لبناني ونشر محاولته في جريدة النهار البيروتية في١٧/١٠/١٩٧٨.

(٣) الملمعات الشعرية مصطلح عربي قديم وقد ورد بنصه في الشعر الفارسي وذكر على أنه نوع من أنواع البديع .

يتملحون بإدخال عدد من كلمات غريبة على اللغة التي ينظمون بها أشعارهم كنوع من التوشية اللفظية، وقد انتشرت الظاهرة أولاً في الشعر الفارس والتركي "حيث ردد الشعراء بعض أشطر من الشعر العربي – والعكس – على نظام مخصوص ومتعمد، وكان المسلمون في تلك البلاد يتعمدون ذلك، ولا تطلق على قصائدهم اسم «الملعمات»، إلاّ إذا وردت تراكيب عربية بها اقتباساً أو تضميناً "[1].

ويبدو أن (الملمعات الشعرية) كانت محاولة للتفاخر بإتقان العربية عند الفرس والروم .. ثم أصبحت عند العرب محاولة للتوشية المثيرة للذة الخروج على استقرار الكيفية التحريرية التقليدية لكتابة القصيدة العربية، لكنها محاولة قللت الانفعال وحجمت اللذة لإعلاء الصنعة بشكل استعاري جديد، وفائدتهابالنسبة لمسار بحثنا أنها محاولة خرجت على الجغرافية التقليدية للقصيدة العربية، ومن نماذجها ما جاء من شعر صوفي لجلال الدين الرومي :

راح بفيــــها والـــروح فيــها	كي اشتهيها قم فاسقنيها
اين راز يارست اين ناز يارست	آواز يا رست قم فاسقنيها

وقد تأتي التوشية بين شطرين كالآتي :

لاح بـــرقٌ يُهَيِّــجُ الأشـــواقْ	تازه شد درد عشق وداغ فراق
شربت مرك اكرجه جانسوزست	نيست چون فرقت توتلخ مذاق
من كه وخنـده نشاط ايصبح	خل عينـي ودمعي المهراق[2]

وقد خرجت المحاولة في بعض نماذجها على الشكل التقليدي ، وكتبت بشكل السطر الشعري، ولكن الاقتباس هنا كان عربياً على نص عربي ونموذجنا هنا في رسالة من بديع الزمن الهمذاني إلى أبي بكر الخوارزمي وجاء فيها :

---

(١) هذا الشعر الحديث / د.عمر فروخ / ١٩٤ ومابعدها .

(٢) الأبيات للجامي ، وهي منقولة من كتاب (فنون الشعر الفارسي) د. إسعاد قنديل/٣٧٢. دار الأندلس /ط٢/ بيروت١٩٨.

" أنا لقرُب الأستاذ
(كما طربَ النشوان مالت به الخمر)
ومن الارتياح للقائه
(كما انتفض العصور بلله القطر)
ومن الامتزاج بولائه
(كما التقت الصهباء والبارد العذاب)
ومن الابتهاج بمرآه
(كما اهتز تحت البارح الغصن الرطب).

وهي رسالة تخرج على جغرافية النص الشعري وقد مزجت بالشعر والنثر ، والملصقات الشعرية هنا كانت للتجميل بزخرفة لفظية قوامها التشبيهات المتواضعة.

ومثل هذه المحاولات تذكرنا بالخرجة في الموشحات على نحو ما ... وكان الاهتمام بالخرجة أساسياً . وذهب أكثر الباحثين أن الخرجة كانت توضع قبل الموشحة، ثم تنسج الموشحة .

ونلاحظ أن هذه المحاولات الأولية لم تزد قواسمها المشتركة بين القصيدة والرسم عن محاولات لفظية بتشكيلات محدودة مثلت الصورة الشعورية أساساً لهذه المحاولات المكانية الظاهرة (الملصقات) أو الضمنية عير الصور الشعرية داخل النص من خلال الكلمة ببعدها التصويري والمجازي ، ومن ثم فعلينا أن نعترف أن المسافة مازالت بعيدة بين الرسم والشعر، وإن كانت رغبة الالتقاء بين الفنين كبيرة، وقد عبّر عنها الشعراء بطرقهم التمهيدية المشار إليها ، وقد عبر عنها غير الشعراء بتنظيراتهم المبثوثة في المؤلفات العربية .

فالفارابي يرى أن الفنين " مختلفان في مادة الصناعة، ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها ... وذلك أن موضع صناعة الشعر الأقاويل ...، وموضع

صناعة التزويق الأصباغ ... إلاّ أن فعليهما جميعاً التشبيه ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم "[1].

والجاحظ يردد أن الشعر " ضرب من النسج وجنس من التصوير" ، وحازم القرطاجني[2] قد أفاض في هذا المجال، وجعل منزلة الشاعر في المحاكاة بمنزلة المصور، وفي تقسيمه للتخييل يقول : " .. تخيل المقول فيه بالقول، وهذا يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها، وتخيل أشياء في المنقول فيه وفي القول ... والتخييلات هذه تجرى مجرى النقوش في الصور، والتوشية في الأثواب"[3].. ويستمر القرطاجني حتى رأى أن " كثيراً من الكلام ليس بشعري باعتبار التخييل يكون شعراً باعتبار التخاييل الثواني. وإن غاب هذا على كثير من الناس"[4].

ويقول طراد الكبيسي : " .. لكن يظل كل ما قاله النقاد العرب بين الشعر والتصوير جنساً من التشبيه ، لا جنساً من الخلق "[5]، وكان على الشعراء العرب أن ينتظروا خطوة من الرسامين والخطاطين تحاول محاولتهم للتقارب بين الفنين ، ويقودنا هذا بدوره إلى المحاولة الرابعة .

وفي المحاولة الرابعة نجد الشعر قد حلّ ضيفاً على البعض اللوحات بغرض التوشية أيضاً ، وكان التطبيق الأولى عبارة عن أبيات شعرية توشح وتزين لوحة مرسومة ، ويتناسب معناها مع مضمون اللوحة، كتلك المخطوطة (منمنمات من سيرة عنترة (راجع شكل ١).

---

(١) راجع (فن الشعر لأرسطو) /٥٧ ، وراجع .

(٢) منهاج البلغاء .../ حازم القرطاجني / ٩٣-١٠١ .

(٣) المرجع نفسه .

(٤) المرجع نفسه .

(٥) القصيدة البصرية / طراد الكبيسي / ٤ .

وهذه المحاولة قد بدأت حرجة في تراثنا العربي، لكنها لم تكن كذلك عند الفرس، لاسيما لوحاتهم الكثيرة الموشاة بأبيات شعرية (راجع شكل ٢).

إلاَّ أن تلك المحاولات تمثل من تطبيقاتها ثنائية متنافرة إلى حد بعيد، حيث لا تشعر بها رموني واحد بين الرسم والشعر داخل تلك اللوحات، لأن الأجساد الجنسية غريبة، ووسائلها تكسر بؤرة العلاقة المحتملة بين الصورة والنص الشعري المستعان به، ومن ثم احتفظ كل فن بمسافة ما تفصله عن الفن الآخر، وتكتفي هذه المحاولة بمهمة التزويق والتلميع ، ويبقى لهذه المحاولة فضل المجاسرة التطبيقية البكر بين فني الشعر والرسم .

وكانت المحاولة الخامسة والأخيرة من جانب الشعراء الذين كونوا بنصوصهم الشعرية تكوينات هندسية وبنائية بعد السقوط العباسي، وهي المحاولة التي سنفصل فيها البحث والتحليل، وهي محاولة قد نجحت في التقريب بين الرسم والشعر واستبدلت التطريب الإنشادي بالمتعة البصرية التشكيلية، وأصبح العمق التشكيلي أكبر تأثيراً من الإيقاع الصوتي بانسجامه المؤقت .

لقد جاءت القصيدة التشكيلية لتعبر عن الإمكانات الشكلية المطاوعة للشعر التقليدي والذي نوّع شكل القصيدة العربية من المربع والمستطيل إلى المثلث والمعين والدائرة والتشجير والتختيم - كما سنرى - و جاءت القصيدة التشكيلية ببعدها المكاني حاملة لرموز تُنقل عبر البصر إلى العقل فيدعوه إلى مزيد من التأمل والتفكير. وتبقى المحاولات السابقة مجرد إرهاصات للظاهرة التشكيلية، ومحاولات جادة أولية لابد من الاعتراف بفضلها التمهيدي .

لكن محاولة القصيدة التشكيلية جاءت محفوفة بالمخاطر والصعاب حيث يمكن أن تتحقق فائدة مزدوجة لدى المتلقى، ويمكن ألاَّ تتحقق مطلقاً، ويتوقف هذا على مهارة الشاعر وقدرته في التوفيق بين المبنى والمعنى في القصيدة التشكيلية، حتى لاتقع محاولته في إطار الجماليات الباردة عندما ينفصل الشكل عن المناخ الشعري

الحار، أو تتحول الأبيات الشعرية إلى توزيعات تشكيلية باردة فتتصل بالنظم أكثر من اتصالها بالشعر والشعرية ، وهذا ما سوف نراه في جزء (الرؤية الفنية).

جـ - الخط والشعر

" يخدم الإرادة ، ولا يمل الاستزادة ، فيسكت واقفاً ، وينطق سائراً على أرض بياضها مظلم، سوادها مضيىء" [1]، هكذا وصف ابن المعتز الخط ، وهو وصف ينم عن تقديره لدوره، وعن قناعة بأثره التشكيلي . وإذا ما اقتربنا من خصوصية فن الخط ، فإن الدراسة الأولية لهذا الفن تعني برسم الحرف لا بدراسة الكلمة، ولعل هذا ما دفع دي - سوسير إلى اعتبار " أن اللغة والكتابة نظامان متميزان من الإشارات والعلاقات ، والهدف الوحيد الذي يسوغ وجود الكتابة . هو التعبير عن اللغة"[2]. وعلى قدر أهمية اللغة تكون أهمية العناية بكتابتها التحريرية إذا ما بلغت المرحلة الحضارية المتطورة.. ولغتنا بلغتها .. .

وانصرف الناس منذ القدم إلى العناية بلغاتهم وتحريرها في رسومات مخطوطة، ثم جمّلوها، وتجاوزوا بها المرحلة الفطرية ... . إلاّ أن لغتنا العربية قد عنيت بالخط عناية بالغة قد جعل منها واحدة من أرقى اللغات ذات الخطوط المتنوعة المتميزة، وهي خطوط ذات نسب تقديرية ومقاييس خاصة، وقد امتلكت الحروف العربية قدرة مطواعة على التشكيل من (انبساط / استلقاء / مد / تقويس / استدارة/ تشابك ومزاوجة...) الأمر الذي ولّد أنواعاً عبرت عن المسيرة الحضارية للعرب المسلمين .

وإذا أضفنا إلى ذلك كراهة الإسلام لفنى الرسم والنحت ، أمكننا أن نتصور أن فن الخط كان المتنفس الفني، واستثمر لصالح تحسين أي القرآن الكريم الأمر الذي ربط العاطفة الدينية بالإمكانات الإبداعية لهذا الفن، الذي وحد بين الأصالة الروحية، والقيم

---

(١) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، للسيوطي، تحقيق محمد أحمد وآخرين/٢/٣٥٢.

(٢) راجع (علم اللغة العام) لـ " دي سوسير".

الفنيـة المتـرجـمـة للبـعـد التـجـريدي الذي أقـامـة الإسـلام، والذي عـبّر عن المطلق كالأرابيسك، وهو ماتمثله نظرية (التـوقيف الإلهي)[*] لنشـأة الخط ، والتي عبّر عنها (ابن عـربي) في تفسيره لقوله تعالى : " نون والقلم وما يسطرون .." حيث قـال : "نون من باب الكتابة والاكتفاء من الكلمة بأول حروفها و(القلم) من باب التشبيه إذ تنتعش في النفس صور الموجودات بتأثير العقل، كما تنتعش الصور في اللوح بالقلم (ومايسطرون) في صورة الأشياء وماهيتها وأحوالها المقدرة عليها ".

الباحث يقدر للإسلام دوره الذي يتعاظم في تطوير أنواع الخطوط العربية حتى نضم صوتنا إلى (ولفنسون)[1] الذي قال بأن الأجدر أن نسمى (الخط الإسلامي) بدلاً من(الخط العـربي)[2] ، لا لأنه من مـبـتكرات الإسـلام ، ولكن الإسلام هو الذي طوره وأبقـاه. وعلى الرغم من هذا الدور المهم إلاّ أن البـاحث لا يتـفق مع إطلاق نظرية (التوقيف الإلهي) ، وإن قلنا بها كمرحلة أولية إلاّ أن النظرية الإصطلاحية كمرحلة تالية هي الأكثر إقناعاً،وقد ولّدت الجدل بين الباحثين عن الأصل الحميري أو النبطي[3].

وجاء ابن خلدون وعدّ الكتابة في عداد الصنائع الإنسانية ، وربطها بالمستوى الحضاري للبشر، وليخرجها من الدائرة التوقيفية .

ومن ثم فجمالية الخط العربي تستمد قوامها من بعد تجريدي إسلامي، ويجمع الخط العـربي زاويتين للنظر لمسـقطين مـخـتلفين في آن واحـد : المسـقط الأفـقي ،

(*) يرى أصحابها أن الخط العربي مع سائر الخطوط من عند الله، وأول مستخدم هو آدم - عليه السلام - كتبه من الطين، وقيل إن النبي إدريس - عليه السلام - أول من كتب بعد آدام وأن إسماعيل بن إبراهيم أول من وضع الكتابة العربية !.

(١) راجع : تاريخ اللغات السامية / ولفنسون .

(٢) سمى إصطلاح (الخط العربي) تمييزا له عن الخطوط الكثيرة التي انتشرت في الجاهلية والتي لم يبق منها إلاّ بعض الأسماء مع قليل من المخطوطات .- للتفصيل - يمكن مراجعة مقال (مبدأ ظهور الحروف العربية) لأسامة ناصر النقشبندي/ المورد/ بغداد/ ١٩٨٦.

(٣) إذا كان أكثر الباحثين قد أيدوا الأصول النبطية للكتابة العربية ، فهذا معناه أن التنقيط كان قبل الإسلام ، وقد يؤيد ذلك حرص أبي الأسود الدؤلي على استخدام لون مغاير لأنه لو لم يكن هناك النقط من جنس لون الحروف لما كان هناك مبرر للون مغاير .

والمسقط الرأسي... ولكليهما البعد التجريدي الرامز إلى الصيغة الجمالية المتصورة للذهنية العربية .

وهذه الصيغة الجمالية قد عبر عنها الشعراء والأدباء بطرق وتشبيهات حسية حركت التجريد الحرفي نحو مسار الانطباعات الذاتية والحياتية، وتنوع التعبير عن جماليات الخط العربي، فمنهم من مدح أشهر الخطاطين كالشريف الرضي الذي قال عن (ابن البواب)[1]:

أغنيت في الأرض والأقوام كلهم — من المحاسن مالم يغنه المطر
فللقلوب التي أبهجتها حـــــزن — وللعيون التي أقررتها سهر

وقال الثعالبي في (ابن مقلة)[2] :

خط ابن مقلة من أرعاه مقلته — ودت جوارحه لو حولت مقلا
فالبدر يصغر لاستحسانه صدا — والنور يحمد من نواره خجلا

وقال شمس الدين الضرير عن لوحة لابن مقلة :

ألف ابن مقلة في الكتاب كقده — والنور مثل الصدغ في التحسين

ومن ناحية أخرى حرك بعض الشعراء حروف الخط العربي لموضوعات الشعر التقليدية مما يبرز تذوقهم الخاص لجماليات الخط العربي، قال ابن المعتز :

وكأن السقاة بين الندامي — ألفات على السطور قيام

وقال أبو تمام :

يرمي الكتيبة بالكتاب إليهم — ويرون في أحرفه الخميس كفاحا

---

(١) راجع كتاب (الوسطية العربية) د. عبد الحميد إبراهيم /جـ ٢.
وكتاب (أطوار الثقافة والفكر) لعلي الجندي وآخرين .
وابن البواب هو أبو الحسن على بن هلال ، وتوفى ببغداد ٤٢٣ هـ .

(٢) .. هو أبو علي محمد بن علي بن الحسين بن مقله. عمل وزيراً للخليفة المقتدر بالله ثم وزيراً للقاهر بالله فالراضي بالله . وله رسائل في قواعد الخط ، وقطعت يده لما وُشى به عند الراضي العباسي / مات ٣٢٨هـ .

من نفسه هما ومن ميمامه — زردا ومن ألفاته رماحا

ويعبر أبو الصلت الأندلسي عن شوقه بكتاب المحبوب عندما وصله فقال :

نوناته قد عانقت صاداته — كعناق مشتاق يخاف فراقا

فكأنما النونات فيه أهلّة — وكأنما صاداته أحداقا

" وقد حركت جماليات حروف العربية النزعة الغزلية عند (بدر الدين بن لؤلؤ) الذي يرى فم حبيبته مثل الميم وعينها مثل الصاد ويوحيان معاً بـ(مص) التي تعنى الإغراء والدلال :

لك مبسم عذب اللمي يفتر عن — برد وسلسا الرضاب مرادي

وفم يحاكي الميم إلا أنه — كم حوله عين تحوم كصاد

وحاجبا الحبيبة يذكران أحد الشعراء بنونين رسمهما خطاط ماهر :

لها حاجبان الحسن والغنج فيهما — كأنهما نونان في خط ماشق"[1].

وجاء عند القاضي الفاضل وهو يصف رسالة كتبت بماء الذهب : ".. فمن ألفاتها ألفت الهمزة غصونها حمائم ... ومن واوات ذكرت ما في واوات الأصداغ من العطفات.. ومن جيمات كالمناسر تصيد القلوب التي تحفق لروعات الاستحسان كالطيور"[2].

وهذه النصوص مع غيرها تمثل قراءات انطباعية في اللوحات الخطية ، لاسيما من الشعراء ، ويبرز لنا مدى الاهتمام الكبير بجماليات فن الخط ، وهذا الاستحسان الأولى يقربنا من بداية اللقاح بين الفنين .

ومن ناحية أخرى يلاحظ الباحث التقارب الشديد بين تطور مسيرة فن الخط العربي وتطور مسيرة فن الشعر العربي، ولم يدم التوازي بينهما طويلاً ، فقد انتهى باللقاء التشكيلي في القصيدة التشكيلية - كما سنرى - .

(١) الوسطية العربية / د. عبد الحميد إبراهيم / جـ٢ / ١٥٠ ومابعدها .

(٢) السابق /١٤٢ .

والشعر قد أظهر القيمة الصوتية للحرف مترجمة في الشكل برسم الحرف ... وما اكتشفه الخليل من بحور شعرية تعتمد في إيقاعاتها على الحركة والسكون يوازي - فيما أتصور - الخط اليابس واللين ، وبهما كان التشكيل الخطي ، كما كان بالحركة والسكون التشكيل الإيقاعي .

وأما الموقف الذهني للمدرستين النحويتين (الكوفة/البصرة) فقد عبرتا عن مرحلتين حضاريتين فإحداهما تعتمد السماع مبدأ ، والأخرى تعتمد القياس مبدأ ، وهو أمر يتشابه - في تصوري - مع الخط الكوفي اليابس كمرحلة حضارية أولية، ثم خطوط اللين (النسخ/الثلث) كرحلة حضارية متقدمة، وكأن كلاً منهما قد حاكى المرحلة الحضارية بطريقته النوعية .

وإذا ما ضيقنا بؤرة البحث ، وركزنا بصورة مباشرة على فني الشعر والخط فلن نجد صعوبة في اكتشاف التوازي الفني لمرحل تطورهما في الحضارة العربية .

ففي العصر الجاهلي نلتقي بالبداية الحائرة للفنين ، مما دفع الاجتهادات إلى مسارات اجتهادية وقياسية أو وثائقية أو تلفيقية، وذلك في البحث عن الأوليات . ففي الوقت الذي رأى مؤرخو الأدب أن الشعر تطور عن الرجز بفعل انتشاره كدليل وثائقي، نجد علماء الخط يرون الكتابة النبطية هي الأقرب إلى العربية من خلال دراسة بعض المخطوطات... ، وفي الوقت الذي لفّق العامة حكاية الأعرابي الذي سقط من فوق ناقته .. فتوجع .. واستجابت الإبل لإيقاع التوجع واعتقدوا أنها بداية إحساس العربي بالإيقاع والشعر، نجد عند علماء الخط من يرى أن بداية الخط العربي من "وضع قوم العرب العاربة الذين نزلوا عدنان وهم - أبجد وهوز وحطي وكلمن وسعفص وقرشت - ووضعوا الحروف العربية على أسمائهم "[1].

ومن الناحية الفنية نجد الخط الكوفي اليابس بحروفه الحادة يوازي حسية التشبيهات الشعرية الجاهلية القحة :

---

(١) مبدأ ظهور الحروف العربية/مقال لأسامة النقشبندي /المورد/ بغداد ١٩٨٦.

ترى بعر الأرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل

وكما امتدت التشبيهات الحسية في بدايات الإسلام ، كذلك كان الحرف الكوفي بخشونته وحدته مازال وسيلة التدوين، حيث ورث المسلمون الأقلام المستعملة في الجاهلية ... وإن كان التحسين قد بدأ على يد (قطبة المحرر) الذي جعل الخط على أربعة أنواع ... وبدأت المؤثرات الوظيفية والحضارية في تشكيل وتطوير حروف الخط العربي ... فتحرك اليابس نحو اللين..[1].

وكان الإنشاد والراوي أحد أبرز الأسباب التي باعدت بين فني الخط والشعر في بداية الإسلام ، وجاءت مواد الكتابة لتصعب المهمة أكثر وأكثر .

وفي العصر العباسي شهد الشعر نهضته ، وشهد الخط تطوره ، فرقت الصورة الشعرية واستعانت بالصور المجردة والرؤى الذهنية بدلاً من الحسية، وأصبحت الأطلال رمزاً للزمن الفائت ... قال مسلم بن الوليد :

واها لأيام الصبا وزمانــه لو كان أمتع بالمقام قليلا

والتبس التعبير المجرد بالبعد الفلسفي ، كما قال أبو نواس عن الخمر :

وصفراء أبقى الدهر مكنون روحها وقد مات من مخبورها جوهر الكل

فما يرتقى التكييف منها إلي مدى تُحـد بـه إلاّ ومـن قبلـه قبـل

وفن الخط لم يكن أقل حظاً من هذا الإرواء الحضـاري ، حيث تحـرك الكوفي الكهنوتي نحو اللين ، ووجد الخط البديع (النسخ)[2] والثلث الذي سيطر على تزيين المساجد والمنازل .

وبدأ السمت الهندسي بحدته يتماهى في خطوط اللين ، وليواكب ليونة الحضارة

---

(١) أود أن أشير إلى الخط بين وصف الكوفي باليابس وماعداه باللين ، لأن الكوفي في مراحل تطوره حوى اليابس واللين معاً من الخطوط لاسيما الكوفي المزهر والأيوبي والمملوكي، وهي أنواع تختلف عن الكوفي الكهنوتي اليابس .

(٢) خط النسخ هو نفسه خط البديع ولاتوجد فروق فهما نوع واحد .. وقد ظهر الخط النسخي مضروباً على النقود في أواخر القرن الثالث الهجري .

وامتداد الثقافة في العهد العباسي. وحظى فن الخط بمحاولة تنظيرية وتقعيدية قدمها (ابن مقلة) الذي وضع النسب والأصول وحدد ماهية وجمالية خط النسخ.

وعلى الرغم من هذه المسيرة المتوازية حضارياً بين فنى الشعر والخط إلاّ أنهما لم يلتقيا معاً في تشكيل واحد . واعتقد أن الاستسلام لجغرافية التحرير الكتابي الأول كان أحد الأسباب بالإضافة إلي أن تطور الشعر العباسي قد ركز على الفكرة والصورة الشعرية، ومن ناحية أخرى فإن الآيات القرآنية قد استأثرت بفن الخط في المساجد والقصور، ومن ثم كان التباعد ... وكان علينا أن ننتظر اللقاء بعد السقوط العباسي. ولتبقى التوازيات بين الفنين بسبب ثبات الأسس الجمالية المرتبطة بحركية الحضارة الإسلامية آنذاك ، ولبيان قوة انعكاسها على الفنون عامة والشعر بصفة خاصة.

إن المسيرة المتوازية لفنى الخط والشعر داخل حضارة واحدة لم تمكنها من الالتقاء على الرغم من أن مادة الفنين واحدة وهي الحروف والكلم . أما بعد السقوط العباسي فقد تحول مسار الذوق ليتناسب مع الحجم الفكري والثقافي ، وهنا تهيأت فرصة الالتقاء بين الفنين . فالثراء الفكري والحضاري عند العباسيين مكّن من العناية بمضمون القصيدة وموسيقاها ... أما بعد السقوط العباسي ... فقلّ الابتكار وجفت منابع الإرواء الثقافي، واستسلموا لتفوق القدماء الذين لم يبقوا للاحق شيئاً، ومن ثم توجهت الطاقة الإبداعية ناحية الشكل على المستوى التحريري وإلى التلاعب البديعي على المستوى الصياغي ... وهو نوع من الاجتهاد الفني المتناسب مع معطيات العصر.

أما المستوى البديعي فقد استدعى بالضرورة الألفاظ الصعبة واستنفرها من مرقدها الآمن في معاجم اللغة ... وتناسب ذلك مع الصنعة الخطية، لأنهما انطلقا من أسس جمالية واحدة ، ومعطيات لمستوى حضاري محدود أعلى من شأن الشكل كبديل عن إفلاس المضمون وعدم تجدده ، فضلاً عن الأثر المباشر للوسائط المعيارية التي هيأت لظهور القصيدة التشكيلية (الأثر الرياضي / العقدي / البديعي ..).

ولاشك أن التنظير والتطبيق لأنواع البديع قد مهّد للامتزاج بين فني الشعر والخط ، والأخير لم يتوان بدوره عن الاستفادة من خطوات البديع ، التي وصلت إلى مناطق نفوذه الشكلي ، وبما فرضته طريقة الكتابة من وجود مادي، وحيّز مكاني ، فأفاد واستفاد .

ولو دققنا النظر في الفنون المنتشرة في القرن السادس والسابع الهجريين كالمقامة أو الرسالة والخط والشعر ، فسنلاحظ أن الذوق الشعبي هو الفارض لنفسه على مناحي الإبداع المتباينة، فالبديع والألفاظ الصعبة نجدها في الشعر والمقامة معاً كوسيلة للتميز آنذاك ، وتلك الحلى اللفظية ، والعطور البديعية نجدها في خطوط اللين التي زادت واشتبكت مع الأرابيسك بشكل عضوي لاسيما في نماذج المملوكي والأيوبي والكوفي المضفور بالتكوين التاجي (راجع شكل رقم ٣).

إن ظهور الأرابيسك في اللوحات الخطية هو نفسه المتكرر لفظياً في المقامة والمقطوعات الشعرية التي استعانت بالألفاظ الصعبة سعياً وراء التميز تماماً كما سعت بعض اللوحات إلى الأرابيسك والمشجرات في اللوحات الخطية بشكل صعّب القراءة للوحة (راجع شكل ٤).

وإذا كان المستطيل هو أقدم الأشكال الشعرية، فإنه أصبح أحد الأشكال الهندسية التي وجدت بسبب التنفيذ الشكلي لبعض أنواع البديع ، فـ(محبوك الطرفين)[1]– مثلاً – قد نُفذ كتابةً في أشكال هندسية متباينة كالدائرة والمثلث والمعين والمربع ... ، وكان توحد حرف البداية والنهاية للأبيات قد أوجد المركزية التي أسست

---

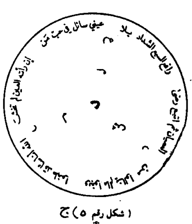
(١) راجع (تاريخ آداب العرب) للرافعي /ج٣/٣٦٧/ط٢ .

وقد نظم هذا النوع ابن دريد وبعده جاء أبو الحسن على بن محمد الأندلسي وهذا النوع سماه المتأخرو ن من المتصوفة بـ(التطريز) لاسيما عندما يقصدون تكوين اسم أو جملة مجموعها الحروف الأولى لأبيات المنظومة . ومحبوك الطرفين نوع من المنظومات الشعرية تكون فيها كل أبيات القصيدة مبدوءة ومختتمة بحرف واحد من حروف المعجم .

بدورها هذه التشكيلات الهندسية . ولذلك،فالنص الواحد من (محبوك الطرفين) يمكن تشكيله بفكرة حرف الارتكاز إلى أكثر من شكل وتشكيل . ومثال ذلك هذه الأبيات:

دمع عيني سائل في حب من	إن رأته العين لم تخش رمد
دمر الله أناسا قـد طغـوا	وبغوا مالم ينالوا مـن رشد
دشر العصيان ثم اتبع رضـى	رافع السبع الشداد بلا عمـد
دمع	

فأمكن تنفيذ هذه الأبيات في شكل مثلث ودائرة باتخاذ حرف الدال كحرف مركزي للتشكيل الشعري كالآتي :



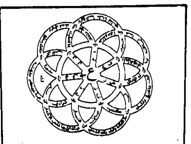
(شكل رقم ٥) ج

والشعر المحبوك لايمثل عائقاً كبيراً يحد من الانطلاقة الشعرية لأن قيده يشبه القافية الموحدة، ومن ثم فهذا النوع البديعي لا يضعف الشعر، وإنما إمكانات الشاعر نفسهاهي التي تحدد الضعف أو القوة .

وفكرة الحرف المركزي الذي يمثل بؤرة التشكيل توافرت للشعراء والخطاطين على حد سواء ، وإن كان الشعر والشعراء هم الأسبق في التنفيذ ، ثم استغل الخطاطون الفكرة فأبدعوا الكثير من لوحاتهم البسيطة ثم المركبة (راجع شكل ٦).

وتلاحظ- في ش ٦ - مركزية الواو والهاء التي ساعدت على بناء هذا التكوين، وقد زاد الخطاطون المتأخرون الشكل الدائري المثمن عندما اعتمدوا على نصوص شعرية بعد اعتمادهم على الآيات القرآنية ، راجع نص محمد طاهر الكردي المكي (شكل٧).

إلا أن الأنواع البديعية قد تفوقت في هذا المجال تفوقاً واضحاً لاسيما في الدوائر المركبة، والتنفيذ الشكلي لها "يتطلب رسم دائرة أصلية كبرى، وحولها على المحيط دوائر صغيرة، وعلى محيط الدائرة الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء ؛ ليعود من جديد منطلقاً من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ثم ينتهي إلى الكبيرة في مركزها"[1]، وكلما كثرت الدوائر طالت القصيدة ، وكلما قلت الأبيات مال الشكل المركب إلى البسيط وقلت الدوائر . وتلاحظ هذا في (شكل رقم ٨).


(شكل رقم ٨)

ونلاحظ عليه الآتي :

- كل بيت يبتدىء بحرف العين وبه ينتهي .
- نهاية كل بيت معكوسة في مطلع البيت الذي يليه .
- عكس بداية البيت الأول تتفق وقافية البيت الأخير .
- هذه القصيدة دائرة سباعية تمثل سبعة أبيات شعرية، وستلاحظ هنا التناسب العكسي، فكلما زاد التشكيل مهارة أو تعقيداً كلما قل المستوى الشعري، واقترب من النظم؛ لأن العناية بالتشكيل البصري كانت على حساب مهارة الصياغة الشعرية... وأصبحت الإضافة التشكيلية هي الإضافة الحقيقية ، وكانت على حساب المضمون ، وهذا على نقيض أشعار العباسيين . وجاءت هذه التشكيلات الشعرية لتعكس ثقافة العصر .

ويتجلى النظام التشكيلي بشكله الأرابيسكي بصورة أوضح في التختيم في قصيدة (صالح بن شريف الرندي)[2]، وفي محاولة (ابن قلانس) ، راجع (شكل ٩و١٠) والجديد في مثل هذه المحاولات ـ التختيمية - التداخل بين الشكول الهندسية حيث الشكل الدائري والشكل المثمن ، ومن ناحية أخرى توسط كم من التشكيل

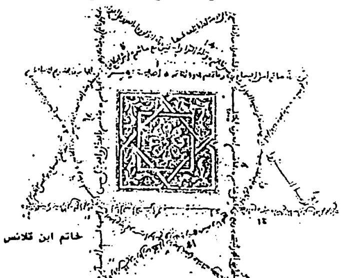
---

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني / د. بكري شيخ أمين / ٢١٠-٢١١.

(٢) الرندي : هو أبو الطيب صالح بن شريف الرندي ، وقصيدته وردت في كتابه (الوافي في نظم القوافي) في الباب السابع والثلاثين من أبواب البديع .

الأرابيسكي في وسط التختيم مع وجود توازيات أرابيسكية على أطراف التشكيل كفواصل بين الأبيات الشعرية .

وفي (شكل ١٠) نجد محاولة (ابن قلانس) يتداخل فيها الشكل الدائري مع المربع والمستطيل :



ويلتقي التشكيل الخطي مع المنظومة البديعية في لون بدعي عرف بـ(مالا يستحيل بالانعكاس)[١] ، ويسمى بالمقلوب أيضاً ، ويقصدون به " ما يقرأ طرداً وعكساً على وجه واحد ، وقد ورد منه في القرآن الكريم (كل في فلك ...) و(ربك فكبر..) ، والفكرة بسيطة لكن البديعيين عقدوها في مقاماتهم ، وإن كانت بعض الأبيات الشعرية قد تخففت من ذلك كقول القاضي الأرجاني :

مودته تدوم لكل هو ∴ وهل كلٌ مودته تدوم ؟ "[٢]

ثم جاء بعض الخطاطين المتأخرين،فنفذوا فكرة العكس بمنظور بصري له بعد واحد كما في (شكل ١١) وهو تكوين للآية القرآنية (سلام قولاً من رب رحيم) حيث تتعانق نهايات الحروف للكلمات المعكوسة بصرياً ، فيرتفع التكوين إلى شكل خيمة

---

(١) جاء في كتاب (الرندي) في الباب الثلاثين من أبواب البديع قصيدة على شكل مربع تقرأ طولاً وعرضاً وصنفت تحت اسم (القلب).

(٢) تاريخ آداب العرب / الرافعي / جـ٣ / ٣٩٥ .. وسنلاحظ أن محاولات التحديث الأوربي والتشكيل الشعري الحديث سيستخدم هذه المحاولة نفسها ولكنها لن تبلغ مهارة المحاولات العربية ، راجع (شكل ٩١).

قوامها اللام ألف في كلمة (سلام) . وتشكل تقابلات الميم في (رحيم / سلام) شكل القلب في أعلى وأسفل التكوين المنفذ بالخط الثلث .

وهذا التلاعب اللفظي والبديعي لتكوين تتعدد قراءته من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين قد اهتبله الخطاطون لتكوين تشكيلات أرابسكية ، ولصعوبة التنفيذ يُلحق الخطاط تكوينه بهامش يوضح فيه كيفية القراءة ، ففي (شكل١٢) مثلاً يقول الخطاط : هذا النص الشعري يقرأ من اليمين إلى اليسار فيعني المدح ، ومن اليسار إلى اليمين فيعني الذم . وذلك دونما اختلاف لوزن البيت "[1]، لأن وحدات التفعيلة مستقلة بلفظة مفردة ، الأمر الذي يمكن من تحريكها بدعياً وتشكيلياً بيسر وسهولة، وهذا التشكيل (شكل١٢) مكون من ثماني أبيات ، ويتوسطه شكل أرابيسكي يشير إلى كيفية القراءة للبيت من اليمين مرة ومن اليسار أخرى.

ومثل هذه التشكيلات التي استعان فيها الخطاطون بالشعر تشير إلى محاولة ترشيد المعطيات الثقافية تبعاً لذوقيات العصر ، والتي من ورائها وسائط معيارية ينبغي الكشف عنها والوقوف معها حتى تكتمل أبعاد الفكرة البحثية لجذور ظاهرة التشكيل الشعري .

ومن ناحية أخرى،فهذه التشكيلات الخطية المستفيدة من التنظير البديعي تشير إلى قدر من التعادلية " التي تعادل بين الفرد والجماعة - في عصره - ، وبين الموضوعية والذاتية، وتخضع لنزعة تاريخية عامة تعبر عن روح الجماعة... وهي تكشف عن روح الفنان التي تسري في اللوحة فتحيلها إلى شيء متحرك وهو ساكن كما قال الصولي"[2].

---

(١) ومثل هذه المحاولة نفذها (ليوناردو دافنشي) وهو يدون مذكراته بطريقة الكتابة المقلوبة التي تستقيم قراءتها بعد وضعها أمام المرآة/ - راجع الدادائية بين الأمس واليوم /على الشوك/ ص١٣٩.

(٢) الوسطية العربية / د. عبد الحميد إبراهيم / جـ ٢ / ١٤٨.

وهذا التقارب الأولي بين الشعر والخط يعكس ذوق العصر، ويبرز كيفية تقدير البعد الجمالي القائم على الصنعة اللفظية والشكلية معاً ، وهو في الوقت نفسه معيار للقيمة السائدة آنذاك ... فالشاعر متميز بقدر صوره البيانية وألعابه البديعية واللفظية، والخطاط متميز بقدر تطويع إمكانات الخط العربي، وتحريكه نحو التشكيل الأرابيسكي .

" وهؤلاء الخطاطون الخالقون لرافد من روافد التشكيل العربي الإسلامي هم الذين انتبهوا أكثر من غيرهم لخاصية المكان في النص الشعري ، فوافقوا بين سيمترية المكان وسميترية الزمان . وزاوجوا بين الوسيلة والغاية ، وجعلوا النص وسيلة عندما استعانوا به في تشكيل إبداعاتهم ، وغاية عندما حولوه إلى مجال لأبحاثهم التشكيلية - فيما بعد- "[1].

وإذا كانت ألفاظ اللغة العربية بكمها ودقتها قد ساعدت على التنوع البديعي والتلاعب التشكيلي، فإن الإمكانات المطواعة لرسم الحرف العربي قد ساعدت - هي الأخرى - على القدرة التشكيلية المبكرة ، وعلى إضفاء اللمسة الجمالية على القصيدة الشعرية التشكيلية ، ويرجع سر جمال الحرف العربي إلى :

• المرونة والمطاوعة :

وهي خاصية مهمة حيث إن الحروف العربية قابلة للانبساط والاستلقاء والمد والتقويس فضلاً عن القدرة على التشابك والامتزاج ، بل إن الحروف العربية يتولد بعضها من بعض كما يشير إلى ذلك (ميزان الحروف)[2].

---

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / محمد بنيس .

(٢) تتولد الحروف بعضها من بعض : ك/ط/ص/ر/ى [illegible] وقد قسم الخطاطون الحروف إلى مجموعات يتولد بعضها من بعض مثل مجموعة (لا/هـ/ده) ومجموعة (جـ/ب/ح ...) وقد عبر الشعراء عن ذلك بقول أحدهم :

كل الحروف إذا نظرت فإنها   من نقطة أجزاؤها تتركب
صور الحروف جميعها مأخوذه   من صورة الألف التي تتقلب

• **المقاييس والنسب :**

والإمكانات المطواعة للحروف العربية قد خلّقت بدورها القوانين والنسب التي تضبط المفردات حسب جماليات الخط المتعارف عليها وكان لابن البواب وابن مقلة الفضل في التنظير لهذه الجماليات .

وهذه الإمكانات الشكلية للحروف العربية قد ساعدت فن الخط على التماهي أو الامتزاج مع بعض القصائد والمنظومات الشعرية بشكل عضوي، يصعب علينا أن نقيم كل فن على حده في محاولات القصيدة التشكيلية ، لأن معنى ذلك أننا سنعيد الوقوف مع الشكل والمضمون وهي نظرة نقدية لم تحقق غايتها ، وقد انقذنا منها النقد الحديث فضلاً عن محاولة عبد القاهر الجرجاني قديماً .

وقد يرى البعض أن هذه الظاهرة التشكيلية تسجل تطوراً لفن الخط ... وتأخراً لفن الشعر ، وهي نظرة واقعة تحت طائلة تقسيم التجربة التشكيلية إلى شكل ومضمون، وأفضل ألاّ نحكم على هذه التجربة إلاّ بعد التحليل النصي في جزء (الرؤية الفنية). ومن ثم فنكتفي هنا بالبحث عن مصادر الظاهرة .

وإذا كان البحث عن مصادر الظاهرة في الرحلة من الإنشاد إلى الشكل فالتشكيل الذي مكّن للرؤية البصرية، والذي أفسح بدوره المجال لحتمية التقاء الفنون بالشعر، فإننا نقدر أن هذه الظاهرة وليدة شرعية لمعطيات حضارية ومرتبطة بوسائط معيارية أثرت في تكوين وتبلور هذه الظاهرة.. ومن ثم فالرؤية الفلسفية تكتمل أبعادها التقديرية بالوقوف مع الوسائط المعيارية (البعد الرياضي/ البعد العقدي / البعد البديعي) لما لها من دور أساسي في نسج أبعاد الظاهرة .. ولتفسيرها تفسيراً حضارياً يرتبط بعمق المجتمع وطبقاته الثقافية والذوقية .

الفصل الثانى

الوسائط المعيارية للتشكيل

إذا أردنا أن نموقع ظاهرة القصيدة التشكيلية، فلابد من تقدير خاص لفاعلية الوسائط المعيارية، ومدى تأثيرها على تخلق تلك الظاهرة، لأن القصيدة التشكيلية تخلقت في رحم الحياة العربية والحضارة العربية، وهي الابن الشرعي لعصرها، لأنها جاءت ممثلة لفترة ما بعد السقوط العباسي ، وإن كانت قد استمدت الرواء من حصاد ثقافي قبلي ... وإذا كانت روافد الظاهرة التشكيلية قد ذابت في القصيدة التشكيلية بشكل معروق أمده بالغذاء والرواء الذي مكّن للظاهرة من التبلور والظهور، فليس من الإنصاف إذن أن نكتفي بالبحث عن الوظيفة الشعرية فقط، لأن القصيدة التشكيلية - في حقيقتها - بناء چيولوچي معقد، فهي ليست الشعر فقط، ولا هي الشعر والخط ، ولا هي الشعر والرسم أو الشعر والبديع أو الشعر والرياضيات... إنها كل ذلك، لأننا لايمكن أن نتقبلها كنبت شيطاني ، ونتجاهل أبعادها المتجذرة في عمق المجتمع وثقافته وحضارته معاً .

ولكي نكتشف فاعلية الوسائط المعيارية، وتأثيرها على تخلق وتكون الظاهرة، لابد من تحديد ملمحين أساسيين ننطلق من خلالهما ، أما الملمح الأول فيتصل بكيفية التلقي للظاهرة ، والملمح الأخير هو الإمكانات التقديرية للفترة الزمنية.

وهذان الملمحان سيساعدان الباحث في التعامل مع الوسائط المعيارية ، لتحديد حجم تأثيرها على تشكيل الظاهرة وبروزها لاحقاً .

والتلقي للقصيدة التشكيلية يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصرية، وهذه الصورة ستحرك - بالتبعية - الطبقات الإرادية المحفزة لخيال المتلقي، ومن ثم ستحرك الرؤية التفكير ، وهي خاصية جديرة بإعلائها كمكسب مبكر كان النقاد قد غلّقوه على إمكانات قصيدة الشعر الحر في العصر الحديث. ثم إن المعاني الشعرية المجازية ستحرك بدورها التخييل والتفكير، وفي الحالتين إثارة للانفعالات بالتشكيل الشعري. ويتوقف ذلك على مهارة الشاعر ومدى نجاح تشكيله في إثارة

جوهر نفس المتلقي عندئذ سيكون أول رد فعل للقوة المفكرة هو التأمل، والذي سيبقى رصيده المعرفي حتى لو غابت المحسوسات التشكيلية - في النص - عن الحواس .

إن إعمال البصر والفكر معاً لهو تحريك لأكثر حواس الإنسان البيولوجية ، ولو نجحت القصيدة التشكيلية في تحقيق التوازن بين رد الفعل البيولوجي ، ورد الفعل الفكري لدى المتلقي، لحققت المرجو منها ، ولكن هل تحقق ذلك في الطور التشكيلي الأول ؟.

وإذا كنا نتلقى الظاهرة التشكيلية القديمة بمنظور عصرنا ، فاعتقد أننا - في حالتي الاستحسان أو الاستهجان - نستبيح لأنفسنا استثمار الظاهرة وإخضاعها لإمكانات خارجية ، وهو محور قياسي قد يصلح لدراسة نص شعري، ولكنه لايصلح لدراسة ظاهرة. لأن الظاهرة بنياتها هي انعكاس للبنى الوجدانية والذهنية والسلوكية في فترة زمنية بعينها ، ومن ثم،فالتناسق - مثلاً - لايمكن أن يكون بمفرده معياراً للقيمة والتقييم للقصيدة التشكيلية ؛ لأن النمذجة Typologie لظاهرة ما تلغي تنوعها وواقعية تخلقها ، ويعبر (جرويتيزن) عن هذا المعنى بقوله :" إن رؤية العالم تتحقق عبر اللا متوقع للظواهر التي تشع كتحقق وراثي وديناميكي يولد تماسكه كنسبة ثابتة للعقل الإنساني، لا كمجرد محتوى تجريدي ناشىء عن افتراض أيديولوجي لما يلزم أن تكون عليه مرحلة ما"[1].

وإذا كانت الأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل في التذوق للقصيدة التشكيلية، فإن تقييم الظاهرة التشكيلية يفرض عكس المنطلق النقدي التذوقي ، بمعنى أن الكل لا يفهم إلاّ من خلال الأجزاء التي تمثل الأبعاد المعيارية والوسائطية في الظاهرة، ومن ثم يصبح كل تفسير جزئي وكأنه يفترض معرفة كلية، وكل معرفة كلية تفترض بدورها تفسيراً جزئياً ، ولذلك أصبحت الرؤية الفلسفية بوسائطها المعيارية ضرورة مهمة للاقتراب من الظاهرة التشكيلية بمنظور عصرها أولاً .

---

(١) راجع كتاب:(البنيوية التكوينية والناقد الأدبي) لمجموعة من المؤلفين والمترجمين/٩٧.

وإذا كان ارتباط الفن بالحياة قد وصل حد لجاج الفن في محو الفروقات القائمة بين التعبير الفني والممارسة الحياتية ، فإن دراسة هذه الظاهرة التشكيلية تحتم علينا تتبع كيفية تجذر الوسائط المعيارية في نسيج الممارسة الحياتية ومن ثم في نسيج الممارسة الفنية . وذلك لإبراز الفروق القائمة بين مواطن الجذور ولحمة الحياة ، وكيفية الانعكاس المباشر وغير المباشر على القصيدة التشكيلية .

وعرض أبرز الوسائط المعيارية المؤثرة على الظاهرة التشكيلية لن يمكننا من البدء بالمنظور المادي للنص التشكيلي، لأن هذا سيؤدي - بداية - إلى الانحراف التأويلي دونما رصيد معرفي بخلفيات معيارية وحضارية مهمة للتفسير . ومن ثم فالتوقف مع أبرز الوسائط المعيارية سيمكننا من الظاهرة وأبعادها ولاسيما عندما نحدد حجم تماهي الوسيط المعياري في أبعاد التجربة التشكيلية .

أما فترتنا الزمنية فهي ممتدة من نهايات عصر العباسيين وحتى القرنين السادس والسابع للهجرة . ويمكننا أن نرتضى هذه المعادلة دونما دخول في تفصيلات سُبقنا إليها :

إحساس ضاغط بالكون بأثر الانتماء الإسلامي .	+	تهرؤ سياسي وتبعاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية .	+	بحث في التميز الشكلاني في غيبة الإرواء الفكري والثقافي العميق

وهذه المعادلة مجرد تقييم عام لفترة تخلق وبروز الظاهرة التشكيلية، وهو تقييم يكتفي بخلفية إرشادية موجزة حتى لانبتعد عن بؤرة المسار البحثي .

وشاعر تلك الفترة افتقر لكثير من مصادر الإرواء الفكري، ولكنه لم يفتقر إلى موهبته الشعرية، فحركها في حدود معطيات الفترة وإمكاناتها فكان الاعتراف المؤقت بحقيقة (لم يبق الأوائل للأواخر شيئا) .. ولم يكن أمام شاعر تلك الفترة إلاّ أن

يبحث عن التميز عبر المعطى المكاني والشكلاني فضلاً عن معجم زاخر بصعب الكلم وغريبه وزانه بتوشية بديعية وأطر بيانية كثيفة، ثم حاول استثمار المعطيات الحضارية كالبديع والدين والرياضيات وأحسن استثمارها فكانت القصيدة التشكيلية العربية، وهي من أفضل المحاولات القديمة، وتتميز عن محاولات الصينيين بأن القصيدة التشكيلية متوفرة بأطر بديعية وهندسية، أما الصينيون،فحروف لغتهم كانت نواة التشكيل،ومن ثم،كانت المحاولة شكلية خالصة إلى حد بعيد .

المعيار الرياضي

الرياضيات علم ، والشعر فن فالمسار جد مختلف ، ولكن وسائل التأثير قائمة ومتبادلة ، لاسيما بعد ما أصبح لدينا علم الشعر وشعر العلم ، وقديماً أدرك أرسطو إمكانية التلاقي، فأقر بأن الشعر والعلم لا يختلفان من الوجهة الفلسفية .

وقديماً كان الجدل قائماً بين السمات المفارقة بين الأسلوب العلمي والأسلوب الأدبي، ولكن تباعدت تلك الثنائيات ــ بل وتحكمت في المسار النقدي، وإن كان العلماء قد نجحوا في تجاوزها لاسيما عبد القاهر الجرجاني، قديماً عندما تجاوز ثنائية اللفظ والمعنى، وحديثا كان الناقد الإنجليزي (إيفور أرمسترونج ريتشادرز) قد تحدث عن الوظيفة المزدوجة للغة To Uses Of Longuge في كتابه المهم (مبادىء النقد الأدبي)[1].

وعلى المستوى الحضاري المعاصر ذابت الحدود الفولاذية وأفاد العلم من الأدب بصفة عامة وأفاد الأدب من العلم، وأصبح كل منهما في حاجة ملحة للآخر .

---

(١) صدر الكتاب ١٩٢٤ . وقد لاقى معارضة شديدة، إلا أن الأمور مع المعارضين تطورت إيجابياً حيث استبدلت دراسة تركيب الجملة Sentence of Grommar بقواعد تركيب النص Text of Grommar الأمر الذي ساعد على بداية جادة للدراسات الأسلوبية ، وأفسح المجال لعلم اللغة لدخول مجال النقد الأدبي (راجع : الأسلوب دراسة لغوية واحصائية/ د.سعد مصلوح /ط٣/ ١٩٩٢.

وعندما نقترب من القصيدة التشكيلية سنلاحظ الحجم التأثيري للرياضيات على هندسة التركيب النصي وهو يدل - مبكراً - على حجم معياري للرياضيات في جسـد القصيدة التشكيلية . ولو أعدنا القصيدة التشكيلية إلى مكوناتها الأساسية، لأمكننا أن نرصد المعيارية الرياضية في جزئيات التكوين والتي أتصورها على النحو الآتي :

القصيدة التشكيلية/كلمات/ موسيقى/ خط / بديع / رسم ... وهذه المكونات جميعها صيغت في شكول هندسية...وبدأت بالمستطيل فالمربع مع الكتابة التقليدية.. وانتهت بالمعين والمثلث والدائرة والمثمن والشكول المركبة في التختيم .

والقصيدة التشكيلية داخل الأطر الهندسية لم يظهرجمالها إلا بدقة حساب المسافات ، وقياس النسب والأبعاد حسب الإطار الهندسي المؤطر للتشكيل النصي. وهذا التوافق الهندسي ازداد مع الشكول الأرابيسكية في حالات الشكول المركبة (راجع الشكول ٥/٩/١٣).

لقد بدأت القصيدة العربية تحريرها باستعارة شكل المربع والمستطيل عندما اعتمدت على طريقة واحدة للكتابة جاءت محاكاة مكانية لمساحات الإلقاء الشفوي، فكان البيت بشكله الأفقي على شطرين متساويين في الطول، وبينهمامساحة هي مسافة السكوت بين إلقاء أو إنشاد الشطرين .

وازدادت الهندسة الرياضية تدخلاً مع الشكول المفردة في القصيدة التشكيلية التي تأطرت بالمثلث والمربع والمعين والدائرة عندما استعان النص الشعري بفكرة الحرف المركزي وكانت الأنواع البديعية مثل (محبوك الطرفين/ ما لا يستحيل بالانعكاس / القوافي المشتركة/ المخلعات) هي المساعد الأساسي على التنفيذ (راجع الشكول ٥أ/ ٥ب) .

وفي المستوى التشكيلي المركب كان الشكل الهندسي يتسع لاستيعاب شكول أخر مركبة معه لاسيما مع طوال القصائد (راجع شكل ١٣) ، وفي هذا الشكل يستقر

حرف العين في وسط التشكيل الدائري ليحتجز مركزية تحدد بداية ونهاية قراءة البيت الشعري .

وفي التختيم يتدخل أكثر من شكل هندسي كالدائرة والمربع (راجع شكل ٩)، وهذا التشكيل الهندسي الجمالي قد استمد وجوده الحقيقي من نوع بديعي على وحدات من نوع بديعي هو (التشريع)[١]، وهو بناء شعري يعتمد على بناء الوزن الشعري على وحدات مستقلة، بحيث إذا فصلت وحدة أتم باقى الوزن البيت الشعري على (مجزوئه أو مشطوره / أو منهوكه ...). وهذه الأنواع البديعية هي التي ساعدت القصيدة التشكيلية بشكل مباشر، وأعطت الشعر أو النظم حرية الحركة التشكيلية.

وقد توافقت الشكول الهندسية مع البعد التجريدي المحبذ عند المسلمين، والذي عبَّر عنه - من قبل - الأرابيسك الذي لم يكن " تعبيراً عن لحظة ضيق أو عن أزمة اختناق في المسابح الزجاجية - كما قال (كولن ويلسن) - ، بل إنها تعبير عن نزعة تاريخية في ظل حضارة تعبر عن نفسها وتعرف طريقها "[٢] .

ونموذج (التختيم شكل ٩) يعلن عن الصلة الوثيقة بين القصيدة التشكيلية والأرابيسك الذي يسدد كل الفراغات ... لأنهما إفراز عقلية عربية واحدة ، وفي وزمن واحد حاول أصحابه التعبير عن الرغبة الفنية والتوقد الذهني في غيبة المد الفكري ،

---

(١) راجع (خزانة الأدب) للحموي/جـ١/٢٦٦.. ومابعدها : ويسمى أيضاً (التوأم) كما سماه ابن أبي الإصبع، وبهذا النوع بنى الحريري قصيدته في المقامة الثالثة والعشرين والتي أولها :

يا خاطب الدنيا الدنية إنها   شركُ الردّىَ وقرارة الأكدار

و الذي يمكن أن يتحول إلى :

يا خاطب الدنيـــ   ـــة إنها شـــرك الـردى

وكان (الرجز) هو المفضل في تنفيذ هذاالنوع البدعي. راجع قصيدة (أبي عبدالله محمد بن جابر الضرير الأندلسي) التي أوردها ابن حجة في الخزانة جـ١/٢٦٦ ومطلعها :

يرنو بطرف فاتر مهما رنا   فهو المنى لأ انتهى عن حبه

وكيف يمكن أن يتحول إلى (مجزوء الرجز ثم إلى مشطور فمنهوك ...).

(٢) الوسطية العربية / د. عبد الحميد إبراهيم /جـ ١.

وذلك باستثمار إمكانات العصر التي مالت إلى الصنعة والشكلانية، ألا ترى معي أن (التشريع) يمكن أن يعطي في تنفيذه الشكلاني أكثر من تشكيل هندسي ممكن . لقد استخرج (الرندي) من بيتين لأبي محمد بن الشيد بالتشريع " سبعة عشر وجها كل منها يختلف عن الآخر في تشكيل المكان"[1].

أما عن التفات النقاد والشعراء القدامى لأثر الموقع المكاني في نقد النص الشعري لم يرق إلى المستوى الإبداعي " وعدم احتفالهم بهذا المجال البصري يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري ، خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لايمكن اعتبارها جانباً هامشياً أو ترفاً فكرياً "[2] .

وحجم الوجود الرياضي والهندسي في القصيدة التشكيلية لم يأتِ من فراغ، وإنما من ورائه قدر من التمكن والثقافة الرياضية الحسابية عند العرب جعلتهم يستثمرونها في تنفيذ التشكيلات الشعرية . ومن العلماء والفئات العربية نذكر (إخوان الصفا) فهم يعرفون المكان بأنه " هو سطح الجسم المحوى الذي يلي الحاوى، وقيل هو سطح الجسم الحاوي الذي يلي المحوى ... وفي كل المكان جوهر ... لأنه هو الفضاء الذي يكون فيه الجسم ذاهباً طولاً وعرضاً وعمقاً ، والمكان مكيال للجسم"[3]. وذكر (إخوان الصفا) أيضاً أن " المركز نقطة متوهمة، وهي رأس الخط ، ورأس الخط لايكون مكان الجزء من الجسم ، وأن المتحرك على الاستدارة يتحرك بجميع أجزائـــه".

وأبعاد هذا التنظير للأساسيات الهندسية والحسابية في (رسائل إخوان الصفا) يشير إلى تعدد المصادر اليونانية والهندية وانتشارها بين العرب، ويهمنا من (إخوان الصفا) أن للمكان خلفية رياضية وفلسفية في آن واحد ، مما يجعل لكلامهم مذاقه الخاص، وتأثيره التبعيدي. وأكثر هذه التنظيرات مثلت - في تصوري - أساسيات

(١) ظاهرة الشعر في المغرب العربي / محمد بنيس / ٩٦ - ٩٧ .

(٢) السابق / ٩٥ .

(٣) رسائل إخوان الصفا / جـ ١/ ٢٣٣.

البناء الهندسي للقصيدة التشكيلية بأبعادها الرياضية والحضارية . وقال (إخوان الصفا)عن الدائرة " والمتحرك على الاستدارة حركته واحدة مهما دار دورات فسيقف"[١]، وهي حقيقة هندسية وتشكيلية طبقت في القصيدة التشكيلية ، وكان اهتمامهم بالمركز كأساس لإنجاح التطبيق النظري لمفهوم الدائرة والحركة على الاستدارة المتصلة بالمركز داخل محيط تكويني واحد .

وإذا كان المكان في الشعر الجاهلي هو في أبرز جوانبه الأطلال الحسية، ففي العصر العباسي تحولت الأطلال إلى بعد زمني،وبكاء على الزمن الفائت، وبعد السقوط العباس عاد المكان ليتجسد حسياً وتجريدياً معاً في القصيدة التشكيلية ، فالصور حسية والتشكيل الهندسي يكسب التشكيل أبعاداً تجريدية .

ويمتد التأثير الرياضي من الإطار الخارجي - كما وضحنا - إلى عمق النص وأساسه وأعنى أن التأثير الرياضي امتد إلى **الكلمة** - وهي المادة الشعرية الأولى-. والكلمة عند العربي ليست مادة شعرية فقط ، وإنما حظيت بأبعاد حسابية وسحرية أيضاً ، " وقد اتبع العرب - قبل الإسلام - نظاماً للترقيم يقوم على أساس الرمز إلى العدد باستخدام حروف الهجاء : أبجد هوز ... شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الأمم السابقة كالإغريق "[٢].

ومعرفة العرب بنظام الترقيم المعتمد على الحروف الهجائية قد مكنهم من إجادة المربعات السحرية[٣]، وهذا مكنهم بدوره من إجادة علم الأوفاق[٤]، والسبق فيه، وقد

(١) رسائل إخوان الصفا / جـ٢/ ١٤-١٥.

(٢) المربعات السحرية في المخطوطات العربية / د. جلال شوقي /٢١٨ / مجلة مركز الوثائق والدراسات الإنسانية بجامعة قطر/ عدد٣/١٩٩١. ولبيان كيفية الحساب بالحروف يمكن مراجعة (شكل ١٢ب)

(٣) .. هو مربع يتكون من مجموعات خانات ، وبكل خانة عدد أو كلمة أو حرف .. وجمع أي خط أفقي أو رأسي أو مائل يعطي رقماً واحداً ... (راجع شكل ١٥).

(٤) علم الأوفاق : الوفق جداول مربعة لها بيوت مربعة، توضع في تلك البيوت أرقام عددية أو الحروف المقابلة لها بشرط عدم التكرار .

استثمره العرب للاعتقاد في خواصه الروحانية ، فأجاده العرب ، بل وأضافوا إليه بعض الطرق المستحدثة مثل (طرق مشي الفرس/ مشي الفيل / التكسير/ النقط / طريقة لام ألف / طريقة الشرفات ..."[1] ، ولذلك نجد إضافات مهمة لإخوان الصفا ولأبي حامد الغزالي ... وغيرهما[2].

وما يعنينا هنا أن (المخلعات)[*] استمدت فكرتها من تلك المربعات التي تعطي جمعاً واحداً للمربعات الأفقية أو الرأسية أو المائلة داخل المربعات السحرية، وكذلك المخلعات الشعرية التي تجعل للنص الواحد أكثر من طريقة للقراءة (رأسية/أفقية/ مائلة /عكسية...) ، ويقال "إن أول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي ٦٧٢-٧٤١هـ، ويقال إن منظومته يمكن أن تقرأ على ٤٦٠ وجهاً طرداً وعكساً (راجع شكل رقم ١٦ في الملاحق) ... ولاشك أن هذا التفكيك في أجزاء القصيدة هو علة تركيب القصائد الكثيرة من قصيدة واحدة"[3] ، ولعل نماذج المخلعات الشعرية يمكن أن ترفع دهشة د.جلال شوقي عندما اكتشف من المخطوطات سبق العرب في علم الأوفاق".. إن الاهتمام الذي أولاه علماء المسلمين وأئمتهم لتعمير المربعات السحرية والأوفاق .. وابتكارهم لطرائقه ، وسبقهم العالم أجمع في هذا المضمار[*] ، ليدفعنا إلى التسليم باعتبار هذا العلم علماً عربياً خالصاً سبقت به الحضارة الإسلامية حضارة الغرب بأكثر

(١) المربعات السحرية في المخطوطات العربية / د. جلال شوقي/ ١٨٢.

(٢) مثل أوفاق : أحمد الدمنهوري ١٢هـ /نور الدين الشبراملسي ١٠٨٧/ أبو الفضل البسطامي ٩هـ / الإمام البوني ٧هـ .

(*) المخلعات بشكلها المركب والمعقد ..بدأت تظهر مع الأشكال الشعرية الحداثية في أوربا وبخاصة مع الدادائيين.. وعدّها البعض - رغم بساطتها - من مظاهر الحداثة الشعرية كما في النموذج (شكل ٩١) المركب من كلمة واحدة، فلاحظ الفرق والتفوق والسبق للنماذج العربية من المخلعات.

(٣) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني / د. بكري شيخ أمين /١٩٨-١٩٩.

(*) أول ظهور للأوفاق في المشرق العربي كان في القرن الثاني الهجري / الثامن الميلادي .

من خمسة قرون[1].

وإذا كان العرب قد عرفوا المربع السحري والأوفاق من القرن الثاني الهجري وزاد الاهتمام به وتطويره في العصر العباسي وحتى القرن العاشر، أمكننا أن ندرك التأثير القائم بين هذا العلم وبين أنواع البديع، وأمكننا أن نحدد دورهما في تخليق القصيدة التشكيلية. لاسيما مع المربعات وفكرة المتواليات العددية التي تطبق - على نحو ما- في أشعار (التبادل والمتواليات) وهي تعتمد على الإمكانات العددية الممكنة للبيت الشعري الواحد، لاسيما عندما تستقل اللفظية بوحدة تفعيلية نحو :

لقلبي حبيب مليح ظريف بديع جميل رشيق لطيف[2]

وإذا جئنا إلى وحدة **الموسيقى** كجزء أساسي من بناء القصيدة التشكيلية، سنلاحظ أن الوزن الموسيقى قائم على بعد رياضي " فالوزن الشعري من باب الرياضيات، والرياضيات قواعد لا تخلُّ بغيرها ولاتخل بنفسها ، والأوزان الشعرية مرتبطة بحساب التفعيلة، وهي بدورها مرتبطة بحساب الحركة والسكون" والإنسان الذي لم يثقف عقله بالعلوم الرياضية لا يستطيع إدراك الجمال - جمال الحقيقة - ... وإن الذي لم يبلغ بعلمه إلى فهم بناء لغة من اللغات لا يستطيع أن يدرك الجمال -جمال الخيال - في قصيدة من قصائدها[3] . ويضرب د. فروخ مثلاً يحدد به العلاقة بين الوزن الشعري والرياضيات فيقول : إذا نحن جمعنا ٢٥+١٧ فكان المجموع ٤٦، فإن السلسلة الرياضية تختل في المنطق والعقل ، ولكن العددين ٢٥و١٧ يبقيان

(١) المربعات السحرية في المخطوطات العربية / د.جلال شوقي/ ١٨٣. ويذكر أن أقدم مربع سحري عرفه العالم كان من الصين وهو مربع (Laush) . وتذكر الأساطير أن هذا المربع قد رآه امبراطور الصين Yu على ظهر سلحفاة مقدسة عندما ركب النهر الأصفر سنة ٢٢٠٠ ق.م.

(٢) قيل أن هذا البيت مع غيره في القصيدة يمكن أن يقرأ بأربعين ألف طريقة (راجع مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص ٢٠٤).

(٣) هذا الشعر الحديث / د. عمر فروخ .

موزونين بالنظر إلى نفسيهما ، وكذلك الشعر "[1]، وذلك لأن الوزن - كأصوات- محسوب بالحركة والسكون ... أما اللحن فهو اتساق الكلمات الموزونة على ترتيب معين ، فإن اختل الترتيب اختل اللحن ، ولكن لايختل الوزن .

وإمكانات الوزن الشعري وحساباته الرياضية ساعد على ترسيم القصيدة التشكيلية ، واتسع لاستيعاب الكد الذهني لتشكيل النص الشعري .

وإذا كان الجاهلي لم يلتفت لتقنين الموسيقى ، فإن الخليل قد جاء ليقعّد العروض ... وجاء البديعيون ليمثلوا بمنظوماتهم لأنواع البديع بعد فهم للبعد الرياضي في علم العروض الذي ساعدهم على تنفيذ منظوماتهم البديعية .

وأخيراً،فإن الخط العربي المستخدم في تحرير القصائد التشكيلية قد خضع لنسب ومقاييس واستعار جماليات الهندسة بخطوطها، حتى أن إعداد القلم[2] نفسه، ودرجة ميله التي تختلف من نوع خطي لآخر أصبحت تقاس بالشعرة(راجع شكل ١٧)وقياس النسب الجمالية للخطوط من خلال النقطة، وقد اتفق الخطاطون على النسب المقدرة لكل نوع خطي[3] ، وقد مالت الخطوط إلى الرشاقة مع الثلث والديواني الذي كان يعد سراً من أسرار الدولة، وكأنه الصك الرسمي للرسائل، وبالغ الخطاطون في التشكيلات الخطية التي وصلت حد الرسم بالآيات القرآنية ثم الرسم بالأبيات الشعرية (راجع شكل ١٨).

لقد كان للمعيار الرياضي دوره المهيىء والمساعد على تنفيذ القصيدة التشكيلية وذلك للعلاقة التأثيرية الكبيرة بين المعيار الرياضي والإطار التشكيلي من ناحية، ثم بينه وبين الكلمة الشعرية من ناحية ثانية، ثم بينه وبين الموسيقى الشعرية من ناحية ثالثة، وهذه الأشياء (الإطار التشكيلي/ الكلمة / الموسيقى الشعرية) هي عناصر البناء الفني والعضوي للقصيدة التشكيلية .

---

(١) المرجع السابق نفسه .

(٢) سمي القلم بهذا الاسم قديما لاستقامته ، وذكر القلقشندي أنه مأخوذ من القُلام وهو شجر رخو، وسمي قلماً لقلم رأسه، وقيل إنه لا يُسمى قلماً حتى يُبرى ، أما قبل ذلك فهو قصبة .

(٣) النسب هي : ٧:١ للثلث والكوفي/ و ٦:١ للديواني/ و ٤:١ للنسخ/ و ٣:١ للرقعة وهي نسب مقدرة على حسب سمك القلم ، وتقاس النسبة بالنقاط .

القدح الذهني للعقلية العربية هو ألذي طوّر الموافقات والمتواليات العددية للمربع السحري، وهو نفسه المنظر والمطبق لأسرة الطرد والعكس البديعية (مخلعات / مالا - يستحيل بالانعكاس / الطرد الأفقي / الشاقولي / القلب / أشعار التبادل والمتواليات)[1]، ومن ثم فإنني أعتقد أن رياضة الموافقات والمتواليات مع فن البديع ينتميان معاً إلى واحد من أبرز أساسيات علم الجمال وهو (الانسجام والتخالف).

وعلى الرغم من أن البديعيات قد مثلت محاولة تقعيدية وتطبيقية في أن واحد، إلا أنها تعكس النظرة الجزئية للبناء الأسلوبي. وتلك النظرة الجزئية قد ارتبطت بالمرحلة التعليمية لأنواع البديع، الأمر الذي حجم الإمكانات الشعرية وقيدها داخل منظومات مثّلت لأنواع البديع، وقد عبّر عن هذا المعنى د. عبد الحميد إبراهيم عندما ذكر أن البلاغيين العرب اعتنوا في تعريف الشعر بأنه (ما يهز ويطرب)، ولكنهم لم يبحثوا في فنية الإبداع الشعري(ماهية التأثير- ماهية اللذة)، وكان الخيال الجزئي هو غاية البلاغيين (وجه الشبه/ العلاقة في المجاز...)، ومن ثم حرمت البلاغة العربية من النظرة الكلية والشاملة[2].

لكن استثمار القصيدة التشكيلية لبعض أنواع البديع يمثل نظرة كلية تطبيقية - فيما اعتقد - على الرغم من شكلانيتها، والشكول الشعرية المركبة لايتم تشكيلها إلاّ بواسطة بديعيةٍ متمثلة في نوع من أنواع البديع كمحبوك الطرفين أو المقلوب[3]...، وهذا يبرز دور الوساطة المعيارية لفن البديع، ومدى تأثيره على القصيدة التشكيلية.

---

(١) لمراجعة تفصيلية يمكن العودة إلى : (خزانة الأدب للحموى / تاريخ أداب العرب للرافعي/ مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني لبكري شيخ أمين ...).

(٢) الوسطية العربية / د. عبد الحميد إبراهيم / الكتاب الثاني /٨٨ .

(٣) هو نفسه ما يسمى (مالا يستحيل الانعكاس) وهكذا سماه الحريري، ودعاه السكاكي بـ(مقلوب الكل) - راجع خزانة الأدب /٢٣٧.

ومحاولات التنظير والتطبيق البديعي، والتي أثرت بشكل مباشر في القصيدة التشكيلية محاولات جيدة، وانتمت إلى فترة موسوعية للعديد من التخصصات المختلفة كالتفسير وعلم الاجتماع والمعاجم اللغوية ...، وهذا أمر لايدفعنا إلى تقييم المحاولة التشكيلية من خلال منظور النقد الفني للشعر فقط، لأن جانب العلم قد تغلب على جانب الفن ، وهو أمر بدهي لمرحلة تعليمية وتنظيرية.

إلا أن وجود تشابه كبير بين أنواع البديع العربي والبديع الفارس، يعيدنا بدوره إلى الاجتهادات غير الموثقة - التي أشرت إليها - والتي ترى سبق الفرس إلى التشكيل الشعري. والخطورة تتجدد هنا ، لأن التشكيل الشعري قائم على أنواع بديعية بعينها ، وهي أنواع لها مقابل عند الفرس مثل : رد العجز على الصدر ، ورد الصدر على العجز، تقول د. إسعاد قنديل " رد العجز على الصدر من الصناعات المحببة في الفارسية وتكون بأن يذكر الشاعر كلمة في أول البيت ثم يكررها في آخر البيت كقول الوطواط :

كنار من از دوست باشدتهي   مرا برشد ازخون ديـده كنار

ومثاله في العربية :

تمنت سليمي أن أموت صبابة .:. وأهون شيء عندنا ما تمنت

أما رد الصدر على العجز فيكون عندهم بأن يذكر الشاعر الكلمة التي في آخر البيت في أول البيت الذي يليه - وهو يوازي محبوك الطرفين عندنا - مثل :

قوام دولت ودين روزكار فضل وهنر
ز فضل وافر توبافنت زيب وفرو نظام
نظام ملت وملكي عجيب بنا شداكر
برونق است درين روزكار كلك وحسام
وحسام..."[1].

---

(١) فنون الشعر الفارسي / د. إسعاد قنديل / ط٢ /٣٦٤.

ومن ناحية أخرى يتشابه (المربع الفارسي) مع المخلعات العربية، لأنه في الفارسية يقول الشاعر أربعة أبيات أو أربعة مصاريع إذا قرئت طولاً وعرضاً كانت واحدة ، وهي نفسها فكرة المربعات السحرية التي تفوق فيها العرب، وهي نفسها فكرة المخلعات الشعرية التي استثمرت تشكيلياً[1] ، وأورد "الوطواط" الفارسي هذا المثل المشابه بالعربية :

ربيب	غزال	سباه	فؤادي
رطيب	كفض	بقد	سباه
عجيب	جناه	كفض	غزال
حبيب	عجيب	رطيب	ربيب

وإذا كانت صدفة التشابه غير واردة هنا فهذا يحتاج إلى دراسة مقارنة تحدد، الأسبقية ومن ثم حدود التأثير والتأثر، ويهمنا هذا الأمر، لأن هذه الأنواع البديعية المتشابهة هي التي تنفذ القصيدة التشكيلية ، ومن ثم فتحديد الأسبقية ، هو تحديد لأسبقية القصيدة التشكيلية نفسها، ولأن هذا التشابه يعيد اجتهاد بعض الباحثين الذين رأوا وجود جذور فارسية للقصيدة التشكيلية ... لكنه حتى الآن مجرد افتراض قد تثبته أو تنفيه دراسة مقارنة لاحقة ... .

والمحور القياسي للمعيار البديعي ودوره في القصيدة التشكيلية يتمثل في امتلاك ذهنية رياضية ولغوية متميزة تقدر المسافات ، وتناسق الكلم وأبعاده ، لإحداث الأثر التشكيلي المطلوب وفق قواعد عامة تستند إلى طريقة

---

(١) وهذه الفكرة ترددت عند الحداثيين كمظهر تشكيلي حداثي (راجع شكل ٩١-مثلاً) . إلا أن المخلعات العربية كانت أكثر تشكيلياً وتركيباً وتعقيداً لدرجة الإبهار بإمكانات القراءات المتعددة للنص الواحد أو للمخلعة الواحدة. (راجع نموذج المخلعة بالملاحق).

التداخل والانسجام من ناحية، أو العلاقة الاستبدالية من ناحية أخرى ، فكل وحدة بتبعية قادرة على التداخل مع الوحدات الأخرى في السياق الأفقي ذاته، وهذا يعني أن كل وحدة تخالف الوحدات الأخرى التي بإمكانها التبادل معها في المكان وفي السياق نفسه (قاس ——→ ساق).

إن الصيغة التوالدية[1] التي تقرن الصوت بالمعنى لتأكيد بعد دلالي ، يمكن أن تتسع لإقرار المعنى بالشكل الحادث تشكيلياً للمنظومة أو القصيدة ، وإذا ما تم ذلك فهو إقرار آخر بأهمية البديع كوسيلة معيارية للقيمة ووسيلة بنائية للقصيدة التشكيلية.

المعيار الديني

ألقت العقيدة الدينية بظلالها التأثيرية على النشاط الأدبي في صدر الإسلام بعمق أخلاقي، وبدأت تلك الظلال في الزيادة التأثيرية أو النقصان تبعاً لمتغيرات أمور الدولة الإسلامية الوليدة... ولكن في الحالات كلها تمددت العقيدة، ولما تختفي؛ لأنها لم تنفصل عن الواقع ، ومن ثم فالفرضية المنطقية قبل الحقيقة العلمية تؤكد حجم المعيار الديني لاسيما في فترة نشأة وانتشار القصيدة التشكيلية بعد السقوط العباسي.

ومن الثابت تاريخياً أن كثيراً من تراثنا العلمي والفني قد دمر على أيدي التتار في هجمتهم الرهيبة، فحرّقوا ما في العواصم العربية التي مروا بها لاسيما حلب ودمشق وبغداد " ولا غرابة إذن في أن يكون النتاج التأليفي بعد الكارثة - التتارية- مصبوغاً بصبغة دينية وأدبية بغية تحصين الشريعة من جهة، ولأن الكتابة في هذا

(١) مثل هذه المحاولات القائمة على فكرة الصيغة التوالدية، عدّها الدادائيون واحدة من وسائل التحديث الشعري مثل قصيدة التباديل Permutation وقصيدة العلامات Semiotic. راجع (الدادائية بين الأمس واليوم) ص١٩٨/١٩٩، وتفصيلاً لهذه الأنواع في القسم الثاني من هذه الدراسة .

المجال قد لاتحتاج إلى أصول ومراجع في بعض الأحيان "[1]، وقد يعود الأمر إلى الصبغة الدينية والحماس الديني عندما تصدى العرب للفرنجة والصليبيين باسم الدين.

فندرة المراجع ، وقلة الترجمة ، وابتعاد الشعراء عن بلاط الحكام لم يجعل أمام الشعراء إلا ثلاثة خيارات :

١- تعديل المعنى المألوف ... وهو إعلان لتبعية قد تقود إلى السرقات الأدبية .

٢- إبداع المعاني والشكول جديدة .. وهي عملية غاية في الصعوبة بعد أن جفت منابع الإرواء الثقافي، واختفى الشاعر المتفرغ لشعره .

٣- اللعب بالألفاظ والأشكال ... ويبدو أنه كان المنفذ الوحيد لراغبي التجديد أو التميز المقيد بإمكانات العصر ، وذوقيات العصر، وهي ذوقيات معبرة عن عامة الشعب لاخاصتهم ولا عن ذوقيات أمرائهم وحكامهم .

ومن ثم كانت القصيدة التشكيلية بنت عصرها ، وبنت ذوق عصرها، وإذا كان لها من فضل مبكر فهو قدرتها على الإفادة من فنون ووسائط معيارية ارتبطت جميعها بأرضية ثقافية مشتركة تبلورت في بناء فني واحد تتمد جذوره في أحضان الفنون (بديع / رسم / خط ..) ويتغذى من وسائط معيارية (دينية /بدعية/رياضية..).

ونحن هنا بصدد المعيار الديني والبحث عن أثره وتأثيره في القصيدة التشكيلية وعلينا أن نستند على محور قياس ؛ لنتمكن من تحديد حجم التغلغل، ولقياس درجة الانسجام للبعد التأثيري. وللوقوف على قدرة هذا القياس، لابد من تقدير خصوصية القصيدة التشكيلية ؛ لأننا لسنا أمام نص شعري فقط، وإنما أمام عمل فني يحمل في طياته عنصري الثبات والحركة في لوحة واحدة، ومن هنا تمتاح الأبعاد الدلالية مادتها، فالنص الشعري مع تشكيله الخارجي يتناوبان دور الثبات والحركة، مما جعل النص الشعري يتقلد حركية على مستوى مضمونه الذي قد يتمدد بفعل التأثير الديني، فيعكس بعداً نفسياً وكونياً بمنظور عقدي. وفي المقابل يرتبط

(١) راجع : في أدب مصر الفاطمية / د. محمد كامل حسين .

النص نفسه في تشكيله الخارجي بثبات التشكيل الكتابي، والذي قد يتمدد حتى حدود الخطوط الأرابيسكية أو إلى رسم تشجيري ، وكلاهما بفعل المد الديني الذي يعلى شأن التجريد في الإسلام إعلاء ينفي معه أي محاولة للتجسيم .

ولذلك،فالثبات والحركة على هذا النحو يولدان محور التركيب ، ومحور القياس، أما محور التركيب فيشير إلى أن لظاهرة القصيدة التشكيلية عناصر متتالية تتداخل معاً في صيغ وأوزان وأشكال، والمحور القياس يشير إلى مسوغات التداخل والتماذج، ويكشف عن حجمه في العملية الإبداعية للقصيدة التشكيلية .

والبحث في الثبات والحركة قد يقربنا من قراءة شكلية ربما قادتنا بدورها إلى جمود شكلي ووهم حركي كخطوط الأرابيسك نفسها ، إلا أن الوقوف مع فلسفة الإبداع وروافده سيعيدنا إلى حركية نقدية تحتفل بالتقاء الفنون في القصيدة التشكيلية من ناحية ، ولإبراز دور الوسائط المعيارية من ناحية أخرى ، ويهمنا هنا الكشف عن البعد الديني كوسيط معياري مهم .

وإذا كان " إرضاء الذوق العربي يبدأ من الحواس ، ويجتهد في إمتاعها، وفي الوقت نفسه يتطلع إلى المطلق، ويحتفظ بمسافة بينهما تدفعه إلى موقف الخشية "[1]، فالقصيدة التشكيلية تُعمل الحواس معاً في التلقي، الذي غالباً ما يصعد نحو تشكيل هندسي أو تشجيري أو أربيسكي وهي تشكيلات تتوافق مع البعد التجريدي، فضلاً عما توافر من مضمون ديني لكثير من القصائد التشكيلية.

ومما يجدر ذكره قبل استعراض حجم البعد الديني في القصيدة التشكيلية أن الإسلام قد كره الرسم التجسيدي، ورغب في الاتجاه السامي حيث " كره الساميون

---

(١) الوسطية العربية / د. عبد الحميد إبراهيم / جـ٢/٦.

الأجداد تصوير الأجداد"[1]، وروى عن ابن عباس قال : " سمعت رسول الله - صلى الله عليه وسلم يقول : " كل مصور في النار يجعل له بكل صورة صورها نفس فيعذبه في جهنم " ، قال ابن عباس : فإن كنت لابد فاعلاً فاصنع الشجر وما لا روح فيه"[2].

وجاءت القصيدة التشكيلية تحمل هذا التطبيق التشكيلي الحذر حيث لم تخرج التشكيلات الشعرية عن الأنواع الهندسية والخطوط الأرابيسكية والتشجير الذي جاء بتأثير ديني - كما سنرى - .

وبالإضافة إلى تحريم الرسم نسجل التعدد المذهبي، وتعدد الفرق الإسلامية (الشيعة/ الخوارج/ المعتزلة /...) وهذا معناه وجود قدر كبير من الحرية ... علماً بأن هذه الفرق والفروع لا تشكل تياراً رئيساً في الإسلام ؛ لأنها فروع تتفرع منه بضعف، وتنتمي إليه بقوة الكتاب الواحد والسنة المشتركة .

ومن ناحية أخرى،فوجود السنة والمعتزلة والشيعة بفروعها والتصوف ... كل هذا يمثل حجم الانشغال بالعقيدة مهما تباينت الرؤى ....، وقد انعكس هذا بدوره على الفنون وأهمها فن الشعر .

والملاحظ أن الإسلام أثر في الشعر بكثرة في فترتين ، إحداهما في صدر الإسلام ، وكان تأثيراً أخلاقياً .. ولم يدم ذلك طويلاً ، والاكتفاء بالإفادة الأخلاقية لم تفد فنية البناء الشعري ، ولم يستطع المسلمون في صدر الإسلام استثمار الإمكانات الكبيرة والمتميزة في القرآن الكريم لصالح التجديد الشعري، ويبدو أنهم تركوا ذلك للاحقين والحداثيين في عصرنا الحديث. ولذلك كان من الطبيعي أن يقول القدماء (ابن قتيبة/الأصمعي/والمرزباني)[3] بضعف شعر حسان بن ثابت في الإسلام

---

(١) دراسات نظرية / /١١ .

(٢) راجع : رياض الصالحين / ٣٤٠ ومابعدها .

(٣) طبقات فحول الشعراء لابن سلام/٢٧ . والشعر الشعراء لابن قتيبة/١٧٠/والمرزباني/٦٠.

"وشعر حسان في الجاهلية من أجود الشعر فقطع متنه في الإسلام"[1] ، وقد انتبه مثلث الحجاز (عمر ابن أبي ربيعة وعتيق والسيدة سكينة) إلى ذلك ففصلوا بين الشعر والأخلاق[2].

أما الفترة الأخرى،فكانت بعد السقوط العباسي ، وتحت وطأة الفرق الإسلامية والانقسامات ، والغزو الصيليبي والتتاري عادت النزعة الدينية للظهور وألقت بظلالها التأثيرية على الشعراء وهم الأقرب للشعب آنذاك، وكانت الشعوب منقسمة إلى فرق صوفية كان لها دورها التأثيري - كما سنرى - في القصيدة التشكيلية ، وفترة انتشارها شهدت نشاطاً ملحوظاً للفاطميين ثم للفرق الصوفية ... .

ويمكن لنا أن نتلمس الحجم التأثيري للمعيار الديني على القصيدة التشكيلية من خلال محورين أساسيين أحدهما : القرآن كمصدر بياني وعقدي، والآخر : الفرق الصوفية كنشاط ديني كان له أثره على القصيدة التشكيلية .

القرآن الكريم :

لقد كان السعي لفهم إعجاز القرآن الكريم أحد أبرز الأسباب للبحث البلاغي والتنظير البلاغي، ولم يكن غريباً أن تكون المدائح النبوية مادة أساسية لتطبيقات الأنواع البديعية ، وإذا كانت القصيدة التشكيلية قد قامت على الأنواع البديعية فمن هنا يمكن أن نتلمس بدايات التأثير القرآني على ظاهرة التشكيل الشعري، وسنركز على مفهوم التكرار الجمالي ، وكيف أفادت الظاهرة من القرآن الكريم في هذه الجزئية.

عد كثير من النقاد التكرار وسيلة ضعف، لكن النظرة قد تغيرت قديماً وحديثاً لاسيما وأن قصيدة الشعر الحر أعلنت التكرار وسيلة جمالية وفنية، والتكرار

---

(١) السابق .

(٢) جاء النص في الأغاني /١٨٤.

في القصيدة التشكيلية يدل على استحواذ فكرة بعينها على الفعل الإبداعي، والفاعل المبدع.

أما جمالية التكرار على مستوى خصوصية القصيدة التشكيلية،فهي - في تصوري - دعوة للتركيز على ماوراء التكرار من قصدية فكرية ، وأهم مايميز هذه السمة في القصيدة التشكيلية أننا لا نشعر معها بالملل مما يدل على احتفاظها بالقيمة الفنية، ويدل على نجاحها في مهمتها التوصيلية على مستوى الشكل والمضمون.

والتكرار في القصيدة التشكيلية تلاحظه على مستويين : الصياغة اللفظية، والتشكيل الخطي والرسم . أما مستوى الصياغة اللفظية فالتكرار يساعد على استمرارية ووصل القراءة للتشكيلات المركبة الصعبة، ويساعد بدوره على تحديد مركزية القصيدة والتشكيل (راجع شكول ١٣/ش٥ أ-٥ ب) والمركزية رمز لتمكن القدرة الإلهية في محيط الأحداث الدينوية ، وهي إشارة - كما سنرى - إلى توثيق انتماء المخلوقات إلى الذات الإلهية .

وتأتي جمالية التكرار اللفظي لتزيد من ارتفاع صوت الموسيقى ، ولتعلن الانسجام المركز ، لأنها تمثل صدى ترجيعياً لمفهوم التكرار، والذي سيولد - بدوره - الانسجام النفسي للمتلقي مما يزيد من التأثير التبعيدي في أعماق المتلقي .

أما التكرار على مستوى التشكيل، فيمثل العامل المشترك لأجزاء التشكيل، وقد يكون التكرار للشكل الهندسي المستخدم كالدائرة أو المثلث ... فيحول التكرار الشكل البسيط إلى تشكيل مركب (راجع شكل ١٣أ/١٣ب).

وقد زاد التكرار للخطوط المنحنية حتى وصل حدود الأرابيسك ، وكأن التكرار للوحدات الزخرفية أو النباتية يوازي تكرار التفعيلة الموسيقية فيخلقان معاً انسجاماً للحواس (الأذن/البصر) مع عقل المتلقي المدرك لمضمون الصياغة الشعرية.

وإذا كان الأرابيسك قائما على التكرار، والأرابيسك هو الممثل للبعد التجريدي للفن الإسلامي ، فمعنى ذلك بأن التكرار للتشكيل الشعري بشكوله الهندسية

والنباتية يمكن أن يمثل معنى التجريد، وكأن التداخل الخطي والدوائر المتداخلة هي بحث عن المطلق، والتكرار هنا "قلق صحي يعرف طريقة ولا يضل من متاهات العبث والشعوذة"[1]،فيرتفع التشكيل الكتابي بخطوطه ليتجاوز حيزه المكاني الضيق، ويقترب مما يسمى بـ(وهم مولرلير)[2]، حيث إن الخطوط تعبر عن أشياء أكثر مما هي في الواقع المكاني ، فتفسح التشكيلات المتكررة المجال للتجريد وللرمز .

وجمالية التكرار هنا مستمدة من نموذجها الجمالي الأعلى في القرآن الكريم[*] ولاسيما في قصار السور المكية في مثل قوله تعالى :" قل أعوذ برب الفلق . من شر ما خلق . ومن شر غاسق إذا وقب ومن شر النفاثات في العقد . ومن شر حاسد إذا حسد :. فقوله سبحانه " من شر ..." هي العامل المشترك الذي يرسي بتكرارها التناغم الإيقاعي المنضبط المولد للانسجام .

وتتصل ظاهرة الفواصل[3] القرآنية بالتكرار ، وهي ظاهرة موازية للقافية الشعرية أو السجع النثري، وهي ناتجة عن تكرار لفظي ووزني .

وكما استثمر الشعراء تيمة التكرار وأقاموا قصائدهم التشكيلية ، استثمرها كذلك الخطاطون وبدأوا مع الآيات القرآنية المعتمدة على التكرار لحرف أو لكلمة (راجع

---

(١) الوسطية العربية / د.عبد الحميد إبراهيم/جـ٢/ ٤٠-٤١.

(٢) السابق/١٠٩. ويقصد بوهم (مولرلير) هذا الشكل (╳) حيث إن الأسهم التي تشير إلى الخارج تجعل الخط يبدو أمام النظر أطول من طوله الحقيقي فيثير في النفس الاتساع .

(*) نتحدث هنا بإيجاز وعلى سبيل المثال لا الحصر ، لأن الباحث سبق إلى هذه النقطة البحثية قديماً عند الأمدى في (الموازنة) حيث عقد موازنة بين القرآن والشعر - راجع الموازنة ٢٣٩- ، وحديثاً لم يجد د. إبراهيم أنيس حرجاً لإثبات إعجاز القرآن بهذا المسلك في كتابه (موسيقى الشعر).

(٣) ... وأيضا ظاهرة التدوير التي سيأتي عنها الحديث بالتفصيل في حديثنا عن الشعر المعاصر في الفصل الثاني من هذه الدراسة .

شكل ٦أ) لترى كيف استثمر الخطاط حرفي الواو والهاء في "والشمس وضحاها..." ليقيم تشكيلاً استوطن الدائرة واعتمد على المركزية ، (راجع أيضا ش ٨ و١٣).

ثم انتقل نشاط الخطاطين من القرآن إلى الشعر ، وكانت بعض الأنواع البديعية وتوافرها في بعض القصائد والمنظومات قد سهلت عليهم المهمة مثل (محبوك الطرفين/ ما لايستحيل بالانعكاس ...) وهي نماذج وجدت في القرآن من قبل نحو (ربك فكبر) (ربك فكبر) فالعكس يكرر المعنى نفسه وبلفظه .

الفرق الإسلامية

كان للفرق الإسلامية دورها المؤثر في ظاهرة التشكيل الشعري إلاّ أن وسيلة إدراك الجمال تختلف من فرقة إسلامية إلى أخرى فالمعتزلة وإخوان الصفا يعتمدون العقلانية مصدراً للجمال ووسيلة للفهم والإدراك، وتعود منطلقات ثقافة المعتزلة وإخوان الصفا إلى الفكر اليوناني، وقد عبر المستشرق (دي بور) عن ذلك بقوله المشهور "قد أفلحت الحكمة اليونانية أن تستوطن الشرق عن طريق إخوان الصفا" ، وإخوان الصفا كانوا الأكثر نقلاً من مصادر عديدة أهمها من اليونان .

وطريقة التعبير الجمالي عند رجالات الفرق الإسلامية ارتبطت بوضعية هذه الفرق داخل المجتمعات الإسلامية ، وأكثر هذه الفرق قد وقعت في قبضة الساسة الذين لم يمكنوا لها ، فالمعتزلة حاربها "المتوكل" للقضاء عليها بشكل جاد ، في الوقت الذي كان يعمل فيه (إخوان الصفا) سراً، ولجأوا إلى الترميز حتى في قصصهم، أما الشيعة فقد أعلنت السياسة عزلهم سياسياً بعد أن استقر الأمر لمعاوية والأمويين .

ولما لم تتمكن الفرق الإسلامية من ممارسة حقها الطبيعي بحرية داخل المجتمعات الإسلامية ، فانكبوا ... كل بطريقته ليفرغوا طاقاتهم الإبداعية العالية في حلقة ذكر أو حلقة إبداعية محدودة ومعلومة، مؤطرة بالمحاذير .

ولم يكن أمامهم إلا التركيز في هذه المساحة الضيقة المتاحة فكانت القصيدة التشكيلية أحد منافذ الإبداع التي امتصت الطاقات والثقافات لهذه الفرق في شكل ترشيد فني ومغالاة فنية وصلت بالكد الذهني إلى حدود الصنعة والابتداع على المستويين النظمي والتشكيلي. ونلاحظ أن التشكيلات نفذت في مساحات ضيقة لكنها امتلأت بنشاط تشكيلي مكثف، وكأنها تحاكي حالهم ومساحة حريتهم المحدودة، ومن ناحية أخرى فإن تكرار الوحدات التشكيلية واللفظية في القصيدة التشكيلية يرمز بدوره إلى الإبداع المقيد، وكأن كثرة الخطوط وكثافتها الأرابيسكية في الأشكال المركبة إعلان عن امتصاص الطاقات الإبداعية .

وإذا ما اقتربنا من خصوصية التشكيلات الشعرية للقصيدة،فإننا سنجد أفكار الفرق الصوفية قد انعكست بشكل تطبيقي على تشكيلات القصيدة التشكيلية، وأصبحت الشكول الهندسية والتشجير معبرة عن الأفكار التنظيرية لبعض هذه الفرق كإخوان الصفا والشيعة الفاطميين . وأتصور أن نبدأ بإلقاء النظر على بعض هذه التنظيرات التي تتصل بشكول القصيدة التشكيلية للوقوف المبكر على الجذور الفكرية والمعيارية التي ستساعدنا على تحليل النماذج النصية لبعض القصائد التشكيلية .

إخوان الصفا - مثلاً - يرون أن (المسبعة الذين شغفوا بذكر المسبعات[1] وتفضيلها على غيرها ، إنما كان نظرهم جزئياً ، وكلامهم غير كلي، وكذلك حكم التنوية في المثنويات، والنصارى في تثليثهم ، والطبيعيين في مربعاتهم، والخُرّمية في مخمساتهم، والهند في مسدساتهم، والكيالية في متسعاتهم ... ولو تصفحت أحوال الكائنات لوجدت أشياء كثيرة ثنائيات وثلاثيات .. وسباعيات..)[2].

---

(١) يُعني الفاطميون بالمسبعات عناية خاصة، وسيأتي عنهم حديث تفصيلي في هذا الجزء - ويبدو أن عيب إخوان الصفا على المسبعات يعود إلى خلاف منهجي وفكري بينهم وبين بعض الشيعة والفاطميين .

(٢) رسائل إخوان الصفا / رسالة أثر الموسيقى في النفوس .

وفي الوقت نفسه نجدهم يميلون إلى المربعات ، ويزدادون بها قناعة عندما يكتشفون - كالطبيعيين - سر المربعات ، وأنها أساس الطبيعة والكون " ولو اعتبرت أنواع الكائنات المحسوسات لوجدتها داخلة في هذه الأقسام الأربعة مشاكلات بعضها لبعض أو مضادات بعضها لبعض ... وأعلم يا أخي أن هذه الأشياء المتشاكلة إذا جمع بينها على النسبة التأليفية ائتلفت وتضاعفت قواها ، وظهرت أفعالها وغلبت أضدادها ... وبمعرفتها استخرجت الحكماء الأدوية المبرئة من الأمراض ..."[1].

ونلاحظ إذن أن تنفيذ الشكول الهندسية عند شعراء تلك الفرق قد عكس قناعة فكرية، فإذا كان (إخوان الصفا) أكثر قناعة بالمربعات ، ويقدمون الأدلة على سبب قناعتهم، فإن للفاطميين رؤية أخرى في تفضيل المسبعات ، بل ووجدنا عندهم تفاسير لآيات قرآنية وأحاديث نبوية تبرز أهمية المسبعات ، ففي قصيدة (الإسكندراني)[2] المنفذة بشكل شجرة نجد تطبيقاً مباشراً للآيات القرآنية الواصفة للشجرة الطيبة ذات الأصل الثابت وفروعها في السماء ... ، ويزيد الشاعر مع القصيدة الحديث المنسوب للرسول (ص) : " أهل بيتي شجرة أصلها ثابت وفرعها في السماء " ، وقوله (ص): " أنا شجرة وفاطمة حملها وعلى لقاحها والحسن والحسين ثمرتها ومحبونا أهل البيت"[3].

وفي قصيدة الإسكندراني المعنونة بـ(ذات الدوحة)- راجع شكل ١٩أ ينفذ الشاعر شكل الشجرة ، وجعل غصونها أربعة عشر موزعة على قسمين : سبعة عن اليمين ، وسبعة عن اليسار. والرقم ٧ مقصود لذاته في هذه القصيدة المادحة عند الفاطميين ، لأنهم يرون أنه "إذا انتهى دور سبعة أئمة من أئمة الدين تلاه دور آخر

(١) رسائل إخوان الصفا/جـ١/٢٣٢ .

(٢) يشك د. محمد كامل حسين في نسبة القصيدة لهذا الاسكندراني/راجع (في أدب مصر الفاطمية) ص ١٧٣.

(٣) يروي الشيعة هذه الأحاديث بقناعة تامة ومثلها كثير في كتاب (بحار الأنوار) .. لأنها جزء من قوامهم الفكري .

لسبعة آخرين ... وقد يكون ذلك لأن المعز - الممدوح بهذه القصيدة - كان سابع الأسبوع الثاني من دعوة النبي محمد "[1].

ولقد امتد التأثير للوسيط الديني إلى اللغة الشعرية، وألقت الفرق الصوفية بمصطلحاتها ورموزها والتي ارتقت من مجرد الاستبدال إلى موقف حلم الرؤية ورؤيا الحلم وكأننا نقترب من سيمائية نصية ترى أن (لا أنا إلا أنا) بدلاً من (لا إله إلا الله "[2] اعتماداً على فكرة تغيير مقام الكلمات ، ومن ثم ارتفعت لغتهم في بعض الأحايين فوق استهلاك الممارسات اليومية والدلالات الثابتة، واقترب تعبيرهم الشعري من حدود الفلسفات القائمة على حدود الوجد والوجدانية في منطقة البعد التجريدي كقول الحلاج :

أنا من أهـوى ومن أهوى أنا[3]

أو قول آخر : غبت بك عنـي فظننت أنك أني

وتحول هذا القدح الذهبي إلى خطوط الأرابيسك على المستوى الشكلي .

ولكن أكثر القصائد التشكيلية جاءت لغتها أقل بكثير من المستوى الجيد عند ابن الفارض ورابعة العدوية، ونضيف إلى هذا أن التشكيل المستحدث كالدائرة والتشجير والمثلث والمربع ... فيها قدر من التجسيم ، وهذا يفرض علينا علامة استفهام مهمة وهي : إذا كانت تلك الفرق الإسلامية تعتمد على الفكر التجريدي فلماذا

---

(١) في أدب مصر الفاطمية / د.محمد كامل حسين / ١٧٦.

(٢) يعتمدون على فكرة تغيير مقام الكلمات، والترديد يكشف عن مراحل الوصل والتقلب الطبقي في المجاهدة الوجدانية ومراحل التدرج نحو الذات الإلهية .

(٣) هذا البيت كان سبباً في أن يقتل (المقتدر بالله) الحلاج. لكن ابن تيمية يفسر معنى الاتحاد بأنه (اتحاد معنوي كاتحاد أحد المحبين بالآخر الذي يحب أحدهما ما يحب الآخر، ويبغض ما يبغضه، ويقول مثلما يقول ... وهذا مجرد تشابه وتماثل لا اتحاد العين بالعين). تفصيلاً راجع رسائل ابن تيمية /٥٢.

اللجوء إلى الوسائل التجسيمية أو المادية في التعبير الشعري والتشكيل الشعري؟ وبمَ نفسر هذا التناقض الظاهري ؟

وكان التشكيل المكاني قد فرض رؤية بصرية لمحسوسات وماديات ، بينما كانت حاسة السمع الأقرب لإدراك المعاني المجردة ، لأن النفس من خلال السماع تدرك من وما هو غائب بالزمان والمكان اعتماداً على قوة المخيلة . كان من المفترض أن التشكيل يعزز البعد التجريدي ليتوافق مع المعيار الديني للفرق الإسلامية والصوفية على نحو خاص .

ويأتي (إخوان الصفا) ليفسروا لنا هذه المعضلة، فيقولون إذا حصلت رسوم المحسوسات في جوهر النفس؛ فإن أول فعل القوة المفكرة فيها هو تأملها واحدة واحدة، ويبدو أنها مرحلة أولية في التلقي، وفي طريق اعتماد المحسوس وسيلة للوصول إلى التجريد الروحاني - جاء عند إخوان الصفا : " الباري - جلّ جلاله - جعل الأمور الجسمانية المحسوسة كلها مثالات ودلالات على الروحانية العقلية ، وجعل طرق الحواس درجاً ومراقي يرتقي بها إلى معرفة الأمور العقلية التي هي الغرض الأقصى في بلوغ النفس إليها"[1].

ويبدو أن التناقض الظاهري بين مادية التشكيل الشعري، ورغبة التجريد الفكري قد ذابت تحت تأثير درجة إدراك مرتفعة تجعل من المحسوسات المادية طريق العبور الطبيعي في التدرج إلى الأمور الروحانية والمجردة " فإذا أوصلت القوة المتخيلة رسوم المحسوسات إلى القوة المفكرة بعد تناولها من القوى الحساسة ، وغابت المحسوسات عن مشاهدة الحواس لها، بقيت تلك الرسوم في فكر النفس مصورة صورة روحانية ، ويكون جوهر النفس لتلك الرسوم المصورة فيها كالهيولي وهي كالصورة"[2].

ولكن هل كل متلق لديه هذه القدرة التحويلية ؟..

---

(١) رسائل إخوان الصفا / جـ٣ /٢٤٦.

(٢) رسائل إخوان الصفا / جـ١٣٣/٢وما بعدها .

لقد جاءت بعض القصائد التشكيلية بمضمونها وشكولها الخارجية لتعبر عن التوجهات الفكرية لبعض الفرق الإسلامية ، ولتستوعب الفروقات الفكرية . وإن كان التجسيم لم يخرج عن حدود الشكول الهندسية إلا في التشجير والمشجرات فقط، الأمر الذي يشير إلى عدم احتفال العربي بمكونات الطبيعة التي لا يؤلهها ، وكانت الصحراء بامتدادها قد ساعدت على التأمل والاستعداد التجريدي ، وكأن الفنان العربي "يحاكي الجزء الإلهي ، وهو شيء فوق الفكر والتتبع والتوقع"[1] ، ويقول أبو سليمان "البديهة تحكي الجزء الإلهي بالانبجاس ، وتزيد على ما يغوص عليه القياس "[2] ، وقال إخوان الصفا " .. وبالقياس درك الأمور الغائبة بالزمان والمكان "[3].

والقصيدة التشكيلية تمثل نقلة تطبيقية لفكر جمالي معبر عن عصره، وبعد أن كان العرب يعتمدون على وحدة البيت، **أصبحت القصيدة التشكيلية تعبر عن نظرة جمالية كلية تتجاوز جزئية وحدة البيت إلى كلية وحدة القصيدة كتجربة فنية بكل أبعادها التعبيرية (اللفظية والتشكيلية) . وهذا يعد تطوراً ملحوظاً لواحدة من إيجابيات ظاهرة التشكيل الشعري قديماً لاسيما وأن وحدة البيت كانت مطلباً جمالياً إنشادياً للطبيعة الشفوية ، ثم كانت وحدة القصيدة مطلباً تحريرياً لجمالية القصيدة التشكيلية وهي نقلة نوعية للقصيدة العربية**، لأننا مع القصيدة التشكيلية لا نستطيع أن نجتزىء بيتاً أو بيتين ، وإنما لابد من القصيدة كلها لأنها أصبحت بتشكيلها الخارجي ومضمونها تجربة فنية إبداعية واحدة .

(١) الوسطية العربية / د. عبدالحميد إبراهيم /جـ ٢/٩١.
(٢) المقابسات /٢٣٨.
(٣) رسائل إخوان الصفا /جـ٣/٢٤٦.

وبعد ... فإذا كانت هذه هي جذور ودوافع الظاهرة ، والعوامل المؤثرة فيها ، والرؤية الفلسفية والتنظيرية ، فماذا عن الرؤية الفنية وجمالياتها ، اعتقد أننا نقترب الآن من النماذج النصية لبعض القصائد التشكيلية لتمكننا عبر التحليل من استكشاف الأبعاد الجمالية في هذه الظاهرة التشكيلية .

الفصل الثالث

الرؤية الفنية

تمثل القصيدة التشكيلية نوعاً من التخارج الجسدي والمادي للخطاب الشعري. ومن ثم اعتمدت القصيدة التشكيلية على البصر كوسيلة أولية للإدراك . وكان (جريماس) - حديثاً - محقاً في المطالبة بدراسة العلامات غير اللغوية في القصيدة، وجاء (رومان جاكوبسون) لينسب العلامات غير اللغوية في القصيدة إلى علم الدلالات العام، ومن ثم فقد لا نشذ عندما نقدر التشكيل الخطي والهندسي، لإبراز خلفيته الحضارية، وما يضيفه على النص الشعري من إضافات في القصيدة التشكيلية .

والقصيدة التشكيلية ليست مجرد إحلال لأسلوب شعري حادث محل الأسلوب التقليدي الموروث ، لأن المحاولة التشكيلية تستمد أهميتها عندما تعمل بالتلقي البصري والفكري على تفكيك بنية الإدراك ، لانفتاح النص الشعري على الفنون الأخرى ، ونسعى هنا لتقييم المحاولة التشكيلية وجدوى إفادة النص الشعري من الفنون الأخرى المشكلة لجسد الهيكل التشكيلي .

واستفادة القصيدة العربية الغنائية - قديماً من الشكول الهندسية والنباتية يمثل طموحاً يحمل في طياته مظاهر التناقض الخارجي، هذا التناقض المتمثل في المسافة بين الشعر الغنائي بعاطفته وخياله ومادته اللغوية، وبين الشكول الهندسية والنباتية بعقلانيتها ومادتها ودقتها الحسابية. وهو تناقض قائم، ولايزول - في تصوري - إلاّ بقدرة موهبة شعرية تستطيع أن تلبس الفكر نسيج المجاز ، وتنجح في إقناع المتلقي بجدوى تداخل الأبنية الهندسية ، بالأبنية الاستعارية ، ومن ثم يتحول السياق الشعري الغنائي إلى صور هندسية ونباتية مشربة بعاطفة ووجدان من ناحية ، وبمنطق وقياس من ناحية أخرى .

وإذا كانت القصيدة الغنائية العربية قد اتصلت بالحياة اليومية، وعبرت عنها بشكل الفعل أورد الفعل ، فهذا قد مكّن للمكان ، وأظهر جوهريته التقديرية لأننا

لا ندرك الأشياء ولا نفهم ممارساتنا اليومية إلاّ من خلال الزمان والمكان، وكان من الطبيعي أن تعتمد الصورة الشعرية على المكان ، لاسيما وأن العربي قد تعلق بالمكان تعلقاً حسياً ووجدانياً وتجريدياً .

وجاءت القصيدة التشكيلية لتعلي من شأن جمالية المكان، وتجعل منه مفتاحاً للتذوق والقراءة وذلك عندما استعانت القصيدة بالشكول الهندسية والنباتية. وأصبحت الكلمة الشعرية في إطارها التشكيلي مثيرة للمراكز البصرية في المخ ، فضلاً عن تأثيرها التخييلي مما يزيد في بعدها الدلالي، وهو أمر يحدث نوعاً من التعويض النسبي إذا تسبب النسق المكاني التشكيلي في التضحية بالحلم أو بالأداء التلقائي المفعم بالعفوية والعاطفية .

المتأمل في القصيدة التشكيلية سيحكم عليها حكماً تأثرياً سريعاً بأنها ممتلئة صنعة ؛ لأن عنايتها انصبت على التشكيل، وسخرت المضمون للشكل والتشكيل. وهذا الانطباع التأثري يحمل في طياته بعض الحقائق التي قد لاتنكرها جمالية القصيدة التشكيلية . ولكن هل الصنعة الشعرية سُبة إبداعية ؟ ، وهل الشعر العربي كان – فعلاً – شعر بديهة وارتجال ؟ لو كان الأمر كذلك فالقصيدة التشكيلية – إذن – نبت شيطاني وافد على تربتنا الأدبية العربية ، ولو كان الأمر غير ذلك فالقصيدة التشكيلية بنت عصرها ، وهي امتداد لحجم الصنعة الشعرية العربية وإن كانت بشكل أكثر مبالغة .

وللإجابة عن هذا الاستفهام المهم لهوية التشكيل الشعري فنحن في حاجة إلى وقفة قصيرة عبر النقد القديم والتنظير للتعرف على أبعاد هذه القضية بشكل موجز.

الشائع عند كثيرمن النقاد العرب القدامى أن الشعر العربي شعر فطرة وبديهة وارتجال ... وقد ردد بعض اللاحقين من النقاد هذا الحكم بقدر من الاسترخاء لأنهم اكتفوا بالأحكام النقدية التي انطلقت من معايير التلقي الشفوي للشعر، كتلك التي

حكمت للبيت دون القصيدة ، وكانّ الاستحسان للبيت : فهذا أشعر بيت قالته العرب ، وهذا أغزل بيت ... وهذا أمدح بيت ... .

وقد قيل " لأبي المهوس : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً واحداً "[1]... وبلغ الأمر لديهم حد أن يحكموا بأشعر نصف بيت"[2]... وتمددت الرغبة في الإيجاز إلى النثر فقال الجاحظ " سمعت جعفر بن يحيى يقول لكتابه : إن استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا"[3]، وشاع أن البلاغة الإيجاز... وعندما تحدث (ابن خلدون) عن القصيدة العربية ذكر أن هذا البناء الجزئي عندما أشار إلى أن كل جزء في القصيدة مستقل بالإفادة ، ولا ينعطف على الآخر ، ويعني بكل جزء : البيت الشعري .

واعتقد أن الإنشاد الشعري دون التحرير كان سبباً في الإعلاء من شأن البيت المفرد. والحكم عليه بالارتجال والبديهة الإبداعية أمر وارد ومصدق، وكانت الذاكرة الشفوية الحافظة عند العرب في حاجة إلى السهولة والإيجاز واستقلالية البيت، وانعكس التلقي الشفوي على الحكم النقدي وأصبح معياراً للاستحسان أو الاستهجان، قال الأمدي : "... إذا **أنشدت** صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه ، فالشعر الجيد - أو أكثره - على هذا المبنى "[4] ، ويشاركه الجاحظ الرأي عندما قال : " إن خير أبيات الشعر الذي إذا **سمعت** صدره عرفت قافيته "[5].

ولعل تركيز الجاحظ والآمدي على كلمتي (أنشدت / سمعت) ليعزز الدور الفعّال للمشافهة في تحديد المعيار النقدي، والذي كان من الطبيعي أن يعزز بدوره رصيد الباحثين القائلين بحجم توافر الفطرة والارتجال لشعرنا العربي القديم.

---

(١) الشعر والشعراء / لأبن قتيبة /١٥ .

(٢) البيان والتبين / الجاحظ / جـ١، ٢٤٦ .

(٣) السابق / جـ١/١٢٧.

(٤) الموازنة بين الطائيين / الآمدي/ ٢٦٦.

(٥) البيان والتبين / الجاحظ / جـ١ /١٢٩.

إلا أن البحث المتأني المتجاوز للرؤية الجزئية ، والمقدر للتحول من الإنشاد إلى التحرير للقصيدة الشعرية لن يجد صعوبة في إثبات حجم الصنعة الشعرية، والإقرار بشعر العبقرية المصنوعة للقصائد العربية، وتأتي المعلقات بمسمياتها (مطولات/حوليات ../...) لتعزز حجم الصنعة ، حتى أن عدداً غير قليل من الباحثين يقرون بأن المعلقة مجموعة من القصائد التي قيلت على فترات زمنية متباعدة عبر حول كامل ، وتأتي مدرسة زهير المشهورة بنحت الشعر لتعزز الصنعة التي امتدت وعرفت فيما بعد بـ(التحكيك) أو (المذهب البَرْناسي) كما يسميه المصطلح الأوربي[1].

وقديماً استحسن الحطيئة الشعر المصنْوع وقال (خير الشعر الحولي المنقح المحكك) ، وقال الأصمعي (زهير والحطيئة وأشباههما من عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين). وحديثاً يؤكد د. عز الدين إسماعيل ذلك بقوله : "إن مذهب الصنعة هو الذي كان سائداً في الشعر العربي على تفاوت بين الناس في الأخذ بهذا المذهب، ولم يبق لما سمى الطبع إلاّ مجال محدود"[2].

ومن الواضح أن الاعتراف بالصنعة الشعرية والتحكيك، واستبعاد الارتجال والتخفف منه كان بعد انتشار التحرير الكتابي للقصائد الشعرية ولاسيما في العصر العباسي ويروي لنا ابن رشيق مثالاً على الصنعة الشعرية عندما دخل على أبي تمام فوجده " ... يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً ، قال: لا ولكن غيره . ومكث كذلك ساعة ثم قام كأنما اطلق من عقال فقال : الآن أردت ، ثم استمد وكتب ... قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن . قلت : كلا ، قال : قول أبي

---

(١) عرف المذهب البرْناسي في أواسط القرن ١٩ في أوربا وقصد به الصنعة والتأنق البلاغي في إطار نداء (الفن للفن) . والتحكيك والنحت مصطلحان عربيان قد عرفهما العرب منذ ٥٩٠ م بدءاً بأوس بن حجر مروراً بزهير ٦١٠م ثم كعب بن زهير ، واتسع مع العباسيين عند مسلم بن ـ الوليد والمعري وأبي تمام .

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي / د. عز الدين إسماعيل /١٥٩/ ط٣ .

نواس (كالدهر فيه شراسة وليان...) ، وأردت معناه ، فشمس عليّ حتى مكنني الله منه فقالت :

شرست بل لنت ، بل قانيت ذاك بذا　　　فأنت لا شك فيك السهل والجبل"[1]

ولو صدق هذا النص لمثل لنا حدود الصنعة والكد الذهني في إعادة الصياغة، ولأن أكثر المعاني قد سبقوا إليها ، فحاول الشعراء البحث عن التميز عبر الصنعة والاستحداث لصور شعرية جديدة لمعان قديمة ... ولما بدأ المعين ينضب في نهايات العصر العباسي لجفاف مصادر الإرواء الثقافي زادت الصنعة اللفظية والشكلية، واعتمدت الصورة الشعرية على التلاعب اللفظي قبل المشاعر والأحاسيس والخيال الأمر الذي أعلى من شأن البديع، وقلل من شأن المجاز ، فقلت الصور الشعرية الجيدة، وزادت المحسنات البديعية .

والنقاد أنفسهم في العصر العباسي كانوا يستحسنون البديع لما كان قليلاً، ولما لم يتحول إلى لعبة عقلية، فالآمدي يفاجئنا باستحسان العكس البديعي، فيروي أن أبا العتاهية قال :

" كم نعمة لا يستقل بشكرها　　　لله في طي المكاره كامنه

فأخذ الطائي فقال وأحسن ؛ لأنه جاء بالزيادة هي عكس الشيء الأول :

قد ينعم الله بالبلوي وإن عظمت　　　ويبتلى الله بعض القو م بالنعم"[2].

فالآمدي يستحسن على الرغم من علمه بأن المعنى مسبوق إليه . وابن طباطبا يعبر عن استحسان صريح مماثل عندما قال " ... وأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه ، ويكون صاحبه مشبها به صورة ومعنى "[3] وابن رشيق يستحسن العكس ويسميه التصدير وهو عنده " أن ترد أعجاز

---

(١) العمدة / لأبن رشيق / ١٣٩- طبعة أمين هندية .

(٢) الموازنة بين الطائيين / الآمدي / ٨٧ .

(٣) عيار الشعر / ابن طباطبا / ٥ .

مقلوب

الكلام على صدوره ، فيدل بعضه على بعض"[1] ، وهو عند أبي هلال العسكري (التوازي العكسي)"... أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول . وبعضهم يسميه التبديل"[2] . وقال قدامة بن جعفر " أحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ ، وعكس ما نظم من بناء"[3].

وهذا الاستحسان لأنواع البديع لهو إقرار ضمني بالصناعة، وقد أصبحت المعاني ملقاة في الطريق وأصبحت الصنعة والشكلنة هما سبيل التميز ، وعبر عن ذلك د.عزالدين إسماعيل فقال بأن الشاعر " راح يصب المعنى الواحد في صور تعبيرية مختلفة ، ولعل هذا يفسر لنا في ميدان الأدب العناية الفائقة بالصناعات اللفظية"[4].

ويعبر أحمد أمين عن المعنى نفسه من وجهة نظر حضارية فقال عن العربي " ليس ذكاؤه من النوع الخالق المبتكر ، فهو يقلب المعنى الواحد على أشكال متعددة، فيبهرك تفننه في القول أكثر مما يبهرك ابتكاره للمعنى ، وإن شئت فقل إن لسانه أمهر من عقله "[5].

ومن ناحية أخرى،فالصنعة الشعرية عند الجاهليين قد اعتمدت الحس مصدراً للجمال ، وهي بداية طبيعية تتناسب وذوق العصر ، ومن ثم فوصف امرىء القيس للمرأة مثلاً جاء حسياً كله ، وكذلك وصف عنترة ولبيد[6] ... وكأنهم جميعاً يصفون

---

(١) العمدة / ابن رشيق / ٤ .

(٢) سر الصناعتين ، لأبي هلال العسكري/١٩٢.

(٣) جواهر الألفاظ / قدامه بن جعفر / ٣/ ط. الخانجي ١٩٣٢ .

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي / د. عز الدين إسماعيل /٣٣٨.

(٥) فجر الإسلام / أحمد أمين / ٣٧ / جـ ٥ .

(٦) تفصيلاً ... يمكن مراجعة : محاضرات الأدباء /الراغب الأصفهاني/جـ٢/١٨٧/طبعة المويلحي ١٢٨٧هـ .

أمرأة واحدة هي النموذج الأعلى للجمال ... وهذا يدل على أن العربي لم يفكر في ماهية الجمال وإن كان قد انفعل بصوره الحسية بخاصة " عندما استقبل بالعين فكان رائقاً ، أو بالفم فكان لذيذاً ، أو باليد فكان ناعماً "[1].

وفي صدر الإسلام كان الالتزام الإسلامي وراء قلة الصنعة لحساب العامل الأخلاقي [2] هذا على الرغم من أن القرآن لفت نظر العربي إلى مواطن الجمال في الكون، لكن شعراء تلك الفترة لم يستثمروا ذلك كما لم يستثمروا إمكانات الصياغة والنظم القرآني وقدراته الأسلوبية العالية .

وفي العصر العباسي ألقت الطبيعة وجمالياتها بظلالها على التناول الشعري، قال أبو سليمان " ... احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استملاء ما ليس لها ، وإملاء ما يحصل فيها استكمالاً بما تأخذ ، وكمالاً لما تعطي"[3]. والاستعانة بالطبيعة يؤكد النزعة الحسية لاستعذاب الجمال عبر الحواس ، وفي رسالة البلاغة والخطابة يؤكد ابن سينا النزعة الحسية في تفسير الجمال .

وألفاظ النقد المستحسنة للشعر جاءت محملة بنزعة حسية هي الأخرى مثل ترديد ابن الأثير لـ(حلوة/جادة/رنانة/غثة...) وغيرها من ألفاظ شاعت في النقد نحو " الجزالة/ الرصانة/ السلاسة..."[4] ، وقد وصل الأمر حد أن وصف أبو عمرو بن العلاء شعر ذي الرمة بأنه " أبعار ظباء . لها مشم في أول شمها ثم تعود إلى أرواح

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي/ د. عز الدين إسماعيل /١٣٤.

(٢) كثير من النقاد القدامى والمعاصرين سبق لهم دراسة هذه الجزئية واستشهدوا بأشعار حسان بن ثابت والأعشى والخنساء ... وقالوا بأن شعرهم الإسلامي أقل فنية من شعرهم قبل الإسلام. وقديماً كان مثلث الحجاز (عمر بن أبي ربيعة والناقد ابن أبي عتيق والسيدة سكينة " قد فصلوا الشعر عن الدين ، ورأوا في ذلك إفادة لفنية الأداء الشعري ... .

(٣) المقابسات / لأبي حيان التوحيدي / ١٦٣ وما بعدها .

(٤) راجع سر الصناعتين لأبي هلال العسكري .

البعر"[1]، والأصمعي شبه شعر لبيد بأنه " طليسان طبري"[2] .

وكان البصر مقياساً نقدياً لا في الشعر ، ولكن في الأمور الحياتية كالتفريق بين الخيول الجيدة وغيرها. والتفريق بين جمال النساء وفي تجارة الرقيق والجواري حتى أن الخليل استحسن الزحاف في الشعر قياساً على تقدير جمال المرأة من خلال الحواس فقال ما معناه بأن الزحاف عيب لكنه مستحسن إذا كان قليلا كالحول واللثغ في الجارية حيث يشتهي القليل منه "[3].

وإذا كان العرب قد سبق لهم استثمار البصر للإحساس بالجمال وتقييمه في المحسوسات كالنساء والثياب والخيل والدراهم ... فإن القصيدة التشكيلية لم تستحدث شيئاً جديداً عندما تعتمد على البصر لمخاطبة حواس المتلقي كوسيلة مساعدة لاستكشاف الجمال في التشكيل الشعري .

ومن خلال الشواهد السريعة السابقة،نكتشف أن الصنعة الشعرية كانت موجودة عند أكثر الشعراء ، وأنها زادت مع التسجيل التحريري الذي كان مدعاة للتفكير والتأمل وقل للصنعة أيضاً . إذن فالقصيدة التشكيلية هي امتداد للصنعة الشعرية التي بدأت بنحت الشعر عند زهير ومدرسته وامتدت حتى التحكيك عند العباسيين، ومن ثم كان الاستحسان أيضا للبديع بأنواعه في العصر العباسي بل ومدحه كثير من النقاد - كما رأينا - .

إذن،فالصنعة الشعرية كانت موجودة ، واستحسان البديع كان قائماً عند العباسيين أنفسهم ، واستخدام البصر لإدراك الجمال الحسي كان معروفاً إذن فالقصيدة التشكيلية تمدت جذورها الفنية كما سبق ورأينا جذورها الفكرية في تربتنا الأدبية.

---

(١) الموشح / المرزباني /٣٦٢ وراجع الأسس الجمالية في النقد العربي للدكتورعز الدين إسماعيل.

(٢) المقصود نسيج جيد الصنع ولكنه غير جميل .

(٣) راجع طبقات ابن سلام الجمحي ١٩/ ونقد الشعر لقدامه/ ١٨٠ .

إن إثبات هوية القصيدة التشكيلية وجذورها في تربتنا الأدبية يمكننا من التوسع العرضي الممكن داخل المجتمع والتاريخ والحضارة لربط جماليات النص بواقع إبداع النص الشعري للقصيدة التشكيلية التي تأبى إلا أن تكون عربية تلفظ اللقاح الحضاري - مؤقتاً - وتنفي كونها مجرد كيان مستورد .

وإذا أردنا أن نحدد مواطن الجمال أو النقص في البناء الفني للقصيدة التشكيلية ، فلن نستطيع أن نقدر القيمة الفنية للقصيدة التشكيلية حق قدرها إذا استعنا بتحليل تقليدي قد لا يستطيع أن يقدر خصوصية البناء التركيبي للقصيدة التشكيلية، ولأن التحليل التقليدي سيحدد حركية التقييم داخل حدود البناء اللغوي فقط، مما يعني تجاهلاً صريحاً لمكونات أخر في حاجة إلى أن يمتد إليها ضوء التحليل النقدي.

ولأن القصيدة التشكيلية تمثل مجمع الفنون إذن فالرؤية السيميولوجية تفرض نفسها هنا ... وأتصور أن تحليل طبقات الصور في القصيدة التشكيلية سيمكننا من تقييم العمل الفني بكل مفرداته التركيبية ، وهو مسلك يتفق مع معطيات العصر إذ أن المنظور الحسي كان وسيلة لتقييم الجمال عند العرب ، ولأن المتعة الحسية بفعل النظر والرؤية يمكن أن تتحول إلى متعة عقلية حالما تحقق الانسجام بين الوحدات بتماسك قوي يشير إلى انسجام الطبيعة والعقل البشري .

وهذا المنظور الحسي سيقود بدوره إلى الاستدلالات العقلية المجردة مع إمكانية انسجام وسائل البناء الفني للقصيدة التشكيلية ، وذلك لإبراز الجماليات الكامنة في النص التشكيلي وعلاقة هذه الجماليات بالفروض الكونية والوسائط المعيارية .

وإذا كان أرسطو - قديما - قد حدد العناصر الموضوعية للحكم الجمالي، وقد ركز على وسائل التناسق الحسي والنظام والسيمترية ... فقد جاء (أفلوطين) لينتقد

مسلك أرسطو القائم على أبعاد موضوعية حسية ، ليخلص إلى ربط الجمال بالروح Soul ، وهذا معناه تعزيز قدر الذاتية ، ورؤيتها الثاقبة لجماليات النص، لأن (أفلوطين) يجعل الروح الخارجة عن الأشياء هي التي تجعلها جميلة، وهو بذلك يرد الجمال إلى مبدأ علوي[1].

وهذا الخلاف القائم يفرض نفسه على مسلكنا النقدي الجمالي للقصيدة التشكيلية لأننا إذا اعتمدنا لها الجمال الموضوعي فقط بنسبه ومقاييسه كما أقرها أرسطو ، فمعنى ذلك أننا نتجاهل ما في عقولنا من نسب ومعايير خاصة بالجمال، وهي معايير نسبية تختلف من شخص لآخر ، لأنها ذاتية ، بل ومن زمن لآخر ... ومن ثم فمقولة (كيتس) " الجمال حقيقة ، والحقيقة جمال" في حاجة إلى مراجعة ، لأنها رؤية غير تامة لتقدير إمكانات الجمال .

ولو أننا اعتمدنا على التذوق الذاتي المحض اعتماداً على مقولة (الجميل يقوم فنيا لا في الأشياء) ، فلابد أننا سنسقط على النص ما ليس فيه، وسيصبح حكمنا مقيداً بحالة شعورية مؤقته ، وسيصبح التحليل مجرد تفسير مؤقت لحالة شعورية لدى المتلقي الناقد، ومعنى ذلك أننا سنجمع بين التقديرات الذاتية وخطأ التجريد لإمكانات النص الجمالية بأحكام تعميمية[2] ، لاسيما لو تمادينا في ذاتية مفرطة تقود إلى مضمون علوي كما ذهب (أفلوطين) الذي ربط الجمال بالروح .

ويفرض التوسط النقدي نفسه خروجاً من فذلكة الرؤية الجمالية عند الفلاسفة؛ لأن الداخل تقدير ذاتي مهم ، والخارج يحمل النسب الموضوعية لقياسات الجمال بأبعاده الفنية والطبيعية والمجتمعية، ولأن الأسس الجمالية في القصيدة التشكيلية تتصل بالصورة موضوعياً ، وبالتذوق ذاتياً، وهذا التوسط يبعدنا عن قياسات علم السلوك،

---

(1) راجع Basanquet B: History of Aesthetic, G Allen, Unwin 1934
نقلاً عن : الأسس الجمالية في النقد / د. عز الدين إسماعيل / ١٢٠-١٢١.

(2) السابق /١١٩.

ويقربنا من النقد الموضوعي المقدر للرؤية السيميولوجية التي تمكننا من تقدير الدلالات غير اللغوية في القصيدة التشكيلية ... وبهذا المسلك النقدي نقترب من مفهوم (وحدة الشتات) الذي قال به أرسطو؛ ولأن بالقصيدة التشكيلية مجموعة وحدات فنية تنتمي لأجناس مختلفة ، ويظهر جمالها عبر نسبية الامتزاج والملائمة لموضوع النص التشكيلي ، وهذه المحاولة النقدية ستكشف عن جماليات الصور المركبة للتشكيل الشعري، ومن ثم سيتبني التحليل الجمالي ثلاث صور في نص القصيدة التشكيلية، وهي صور تستعين بالنظرة السيميولوجية لتقدير الدلالات غير اللفظية في القصيدة التشكيلية :

الصورة الأولى : تعني بالشكل الخارجي المؤطر للنص الشعري من حيث رصيده الدلالي في الحضارة والثقافة العربية المعاصرة للنص أو السابقة عليه، ثم تحليل الأبعاد الجمالية الخطية والمكانية والهندسية لمفردات التشكيل الشعري وكيفية التعامل معه بصرياً لاستنتاج الدلالة الفنية.

الصورة الثانية : تعني بدراسة النص الشعري نفسه، وتحليله تحليلاً يربط المضمون بالموسيقى بالصورة الشعرية والوسائل البديعية، ثم علاقة الصياغة الشعرية بحاسة الإبصار بخاصة .

الصورة الثالثة : تمثل النظرة الكلية التي تبحث في علاقة الصورة الأولى بالثانية لاكتشاف نسبية التمازج والانسجام ، وقدرة كل صورة في التعبير عن الأخرى ومدى الارتباط بها ، ولن تكون العلاقة الوثيقة بينهما هي مقياس القيمة الوحيدة لنجاح التشكيل ... ، لأن الأهم هو النجاح في إشباع الحواس من ناحية ، وجدوى اجتماع الفنون في القصيدة التشكيلية وما يترتب عليه من آثار دلالية - من ناحية أخرى - .

وعندما نكشف دائرة الرؤية الفنية بالاقتراب من البناء الجمالي للقصائد التشكيلية فإننا سنتوقف مع مستويين للقصيدة التشكيلية :

الشكول الهندسية   الشكول النباتية .

ولما كان اختلاف البناء الجمالي والدلالي بين المستويين التشكيليين حقيقة بنائية وجمالية فهذا يسوغ لنا أن نفرد لكل مستوى تحليله الخاص بإمكاناته الجمالية .

أ الشكول الهندسية

للشكول الهندسية بعد جمالي خالص فضلاً عن البعد التجريدي ، وقد أظهرت تجربة (فشنر) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر هذا البَعد الجمالي من خلال رصد رد فعل لمئة شخص كان قد طلب منهم أن يحددوا ما يختارونه من مجموعة المثلثات القائمة الزاوية ، وقد لاحظ الاختلاف بينهم في الاختيار ، على الرغم من أن الشكل واحد، لكن دوافع الاختيار انطلقت من جمالية الصورة التي كان عليها مثلث دون آخر؛ لأن المثلث المرتكز على أحد أضلاعه اختلف عن مثيله المرتكز على إحدى زاوياه "... وبهذا يكون عمل الاستطيقا الكشف عن الأسباب والتفسيرات التي تجعلنا نختار وضعاً خاصاً من أوضاع الشكل الهندسي ، ونفضله على الأوضاع الأخرى في حين أن الشكل نفسه لم يتغير في ذاته "[1].

ولقد حدد (فيثاغورث) مفهوم الجمال من خلال العلاقات الدقيقة ، بينما جعل (ميشيل انجلو) الوسيلة إلى بعث الحركة والجمال في الأشكال المصورة تكمن في ملاحظة حسابية معينة. وجاء (لوقا باسيولو) وقد وضع قانون النسبية الذهبية (Golden Section)[2].

---

(١) عن / الأسس الجمالية في النقد العربي / د. عز الدين إسماعيل /٢٤.

(٢) النسبية الذهبية : قانون يقصد به أن الخط الذي يقسم إلى جزأين أحدهما أصغر من الآخر بحيث تكون نسبة الجزء الصغير إلى الكبير كنسبة الكبير إلى الكلي ، والنسبة النموذجية ٢١:٣٤.. .

أما رجال الدين في أوربا،فراقتهم نظرة (أفلوطين) للجمال، وهي نظرة قائمة على الواحد المطلق، و(سانت أوغستين) اعتبر أن الله فنان الكون ؛ لأن جمال الطبيعة المخلوقة قائم على السيمترية والتناسب والانسجام .

أما نظرة العرب لجمالية الشكول الهندسية فقط ارتبطت ببعد حضاري وديني غائر، وقد كشفنا عنه في حديثنا عن الوسائط المعيارية .

والشكول الهندسة التي أجادها العرب في القصيدة التشكيلية قد بدأت - في تصوري - منذ التحرير الأول لكتابة المقطوعة الشعرية، وبناءً عليه بدأت الشكول الهندسية في شعرنا العربي بالخط المستقيم المتوازي أفقياً والذي حمل شطري البيت المفرد، ثم كان المربع والمستطيل ... ، لكن هذه الشكول مع غيرها كالمثلث والدائرة والمعين قد اتخذت مع القصيدة التشكيلية أبعاداً أخر ، ووسائل تكنيكية وجمالية متنوعة قد نستطيع أن نكشف عنها من خلال هذه الوقفه مع أنواع الشكول الهندسية.

المربع والمستطيل :

على الرغم من اختلاف المربع عن المستطيل في القياسات الهندسية والجمالية، إلاّ أنني اعتقد أن علاقتهما بالقصيدة الشعرية علاقة واحدة ، بدأت بالتحرير الأول للقصيدة العربية ، فهما أقدم شكلين لتحرير القصيدة العربية، ويمكن أن يكون المربع أسبق من المستطيل ، لو افترضنا أن المقطوعة الشعرية أسبق في وجودها من القصيدة الطويلة، وإن كان الشائع أن العرب عنيت أولاً بكتابة طوال القصائد (المعلقات) الأمر الذي يجعل تحديد الأسبقية لأحدهما على الآخر رجماً بالغيب في غيبة الدليل المادي.

والتحرير الأول للقصيدة الذي جاء مربعاً أو مستطيلاً قد حاكي الإلقاء الشفوي من ناحية ، وحاكى أساسيات الجمال الفطري من خلال التماثل الثنائي[1]. وإذا كان المستطيل قد كثر في التحرير الأولي لقصائدنا العربية ، فإنه قد اختفي في محاولات القصيدة التشكيلية في الوقت الذي كثر فيه التشكيل المربع ، وذلك لحجم الخلفية

(١) سبق الحديث عنه في بداية (الرؤية الفنية) في هذا الفصل .

الجمالية والتصورية لأهمية المربع عند المسلمين ، فوجدنا للمربع مكانة عند الإمام الغزالي وأبي العباس البوني والإمام عبد الرحمن البسطامي وإخوان الصفا في الوقت الذي لم نجد فيه أي ذكر للمستطيل ، واعتقد أن السبب في ذلك هو ارتباط شكل المربع بالأوفاق العددية ، وماترتب على ذلك من استبدال الأرقام بالحروف ، لتتحول إلى مربعات سحرية اعتقد البعض في فوائدها الجمّة .

لكن المربع في التشكيل الشعري لم يحظ بما حظى به في علم الأوفاق الذي أجاده العرب ، لأنه في التشكيل الشعري قد تجرد من هالته الأسطورية ، واكتفي بإمكاناته الهندسية والتشكيلية فهو لا يصلح إلا لتأطير المقطوعات الصغيرة المكونة من أربعة أبيات فقط بحيث يستقل كل ضلع ببيت شعري، وإمكانات المربع هي نفسها إمكانات المعين في تنفيذ التشكيل الشعري من خلال (محبوك الطرفين).

وفي (شكل ٥أ)،نتوقف مع تشكيل تشكيلات المربع المفردة والذي تُنفذ من خلال هذه المقطوعة :

عشق المسكين هذا ذنبه	قصة الشكوى إليكم قد رفع
عفر المسكين خداً في الثرى	يرتجى وصلاً باللطف قنــع
عنق المحبوب غيري ولثم	صالح لما بارق الثغر فرع
عرف الهجر حبيبي عامداً	وتثنى عندما ذلّ قشــع
عشق	

وعندما نقرأ المقطوعة السابقة سنلاحظ بداية كل بيت ونهايته بحرف العين لكي يجعل منه الشاعر مركزاً لشكل المربع البسيط، فتنطلق منه القراءة وإليه تعود لأن العين هي البداية والنهاية في الجيئة والذهاب للتحرك البصري مع هذا التشكيل .

وتأتي الكلمة الأخيرة في اليت ليجعل الشاعر من عكسها بداية للبيت الذي يليه، وليحقق بـ(محبوك الطرفين) هذا التشكيل البسيط ، وتصبح الكلمة الأخيرة في البيت وسيلة الربط الأساسية بين أجزاء التشكيل الشعري، ومن هنا،تستمد أهميتها

في الشكل الإطاري ، لكن هذه الأهمية تنقلب إلى ضدية فنية عندما نشعر معها بالافتعال الزائد للاختيار المسبق باختبارات العكس ، ومن هنا فهذه الكلمة الأخيرة مفيدة تشكيلياً ومعوقة معنوياً وشعورياً ، لأنها تمثل عبئاً على الصورة الثابتة .

والحرص على تنفيذ (محبوك الطرفين) في هذه المقطوعة يجعلها مفتوحة لأكثر من تشكيل حيث إن هذه الأبيات يمكن أن تشكل بالفكرة نفسها والنص نفسه دائرة (راجع شكل٥-أ) ، وثلاثة أبيات من النص يمكن أن تشكل مثلثاً (راجع شكل٥أ) ، وهو أمر يفقد هذه المقطوعة خصوصية التشكيل الخارجي، لأنه أصبح منفتحاً على المعين والدائرة والمثلث .

والصورة الأولى التي أطرها المربع في هذا النص نلاحظ فيها جمالية باردة لأننا لا نشعر بعضونة قوية بين المضمون والتشكيل ، بالإضافة إلى عدم وجود خصوصية فنية للتشكيل يمكن أن يستقل بها ، لأن شكل المربع هنا من النوع المفرد غير المركب وهو يشعرنا ببساطة التوزيع لفاعلية شعرية أكثر تواضعاً تحكي لنا عن عاشق مسكين يعبر عن شكواه وأنينه بحب أضناه ، ويرتجى له وصلاً ، ويصبح التعبير (عفو ..خداً في الثرى) مع (.. وباللطف قنع) في بيت واحد من المفارقات التي تعبر عن افتعال عاطفي، حيث إن الانفعال سرعان ما ذاب وقنع صاحبه باللطف ، الأمر الذي يكشف ـ بنائياً عن حجم الصنعة الشعرية لصالح التشكيل الشعري .

وتبقى فكرة المركزية لحرف العين هي الحسنة في هذه المقطوعة التشكيلية إذا رمز هذا الحرف إلى العاشق الحبيس الذي تحدثنا عنه الأبيات ، فهو إذن مقيد الخطى، وتبقى رحلة الكلمة في آخر البيت ، وعكسها في بداية البيت الذي يليه وكأنها محالاوت للخروج على أسر المعشوق لشاعرنا العاشق ، وتصبح أضلاع المربع حواجز قائمة لتحول بينه وبين الوصل بمحبوبه الذي هجر ، لأن حركة الأبيات إلى الزوايا الأربع ترتد إليه عبر الخط نفسه من خلال الكلمة المعكوسة حروفها (يمكن ملاحظة ذلك من خلال كيفية قراءة التشكيل) ، وهذه الحركة إلى الزوايا الأربع كأنها محاولة جادة

للخروج عبر كل اتجاه (شرقاً . غرباً . شمالاً . جنوباً ..) ولما يجد منفذاً لمربع محكم الأضلاع ، فيعود إلى حيث البداية ليستقر في مركزية (العين) ويكتفى بـ(.. قصة الشكوى) وبصداها الصوتى فى هذا الحيز المكانى المحدود ، فالصوت يصدر من (ع) ليرتد إليه عبر القنوات لحروف الكلمات المعكوسة .. ولا سميع ولا مجيب .

ولما كان تنفيذ هذه المقطوعة غير قاصر على المربع فقط (لإمكانية تنفيذها في مثلث ومعين ودائرة) لذلك قلّت الأهمية التشكيلية للمربع قلة تتوازى مع افتقاره لخصوصية بنائية . ومن ثم فالإطار المرجعي المكاني لم يلعب دوراً جوهرياً ، واكتفى بدوره المهيىء لكيفية القراءة وتقديم خلفية تناسبت مع المضمون الشعري الأكثر افتعالاً.

أما لو شكل الإطار التشكيلي خصوصية ذاتية ، وطريقة قراءة خاصة فدوره سيكون أكثر تجذراً حيث تتمدد ثقة التشكيل المكاني إلى ثقة الخطاب الشعري، ويصبح البناء عضوياً ، لأن كلاً منهما يصبح امتداداً طبيعياً للآخر ، وربما نجد ذلك في تشكيل آخر أو في شكل هندسي آخر كالدائرة .

التشكيل الدائرى

يحتفظ التشكيل الدائري للنص الشعري بوحدته الجمالية التي ترتفع فوق النظرة الكلية للبيت ، وهي خطوة جمالية مهمة لأنها استبدلت وحدة البيت بوحدة التشكيل الشعري التي تفرض طابعاً مكانياً حتى لتصبح الزمنية الشعرية هنا وكأنها شكل موقع من القدر .

وحركية القراءة للنص التشكيلي المؤطر دائرياً بشكل بسيط أو مركب ، تعتمد على الانطلاق من مركز الدائرة بخطوط وترية حتى محيط الدائرة ، ثم تعود العين عبر وتر آخر من المحيط إلى المركز ... ، وتتكرر هذه العملية تبعاً لعدد أبيات المقطوعة الشعرية (راجع شكل ٥) .

أما شعر الدائرة المركبة فيتطلب رسم دائرة أصلية كبرى ، وحولها على المحيط دوائر صغيرة ، وعلى حواف هذه الدائرة الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء ؛ ليعود من جديد منطلقاً من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ، ثم ينتهي إلى الدائرة الكبيرة في مركزها " [1](راجع شكل ١٣ب).

وطريقة القراءة وحركيتها تعتمد على إيقاع العين المتخيل أكثر من الاعتماد على إيقاع الأذن الصريح الذي سيطر على التلقي الشفوي للقصيدة التقليدية ، حيث كان المعنى المجازي يدفعنا إلى التفكير والإحساس ، أما في القصيدة التشكيلية فالمعني المجازي يدفعنا إلى الرؤية والرؤيا والتفكير معاً . وكأن التشكيل الدائري هنا - بحركية الإبصار - يدفعنا إلى تصور حركية ذات المتلقى وحركتيها المماثلة من الذات المركزية إلى الحياة على محيط الدائرة ، الأمر الذي يمثل جدلية المسافة بين (التحقق ...والتصور) أو بين (التصور ...والتحقق) وبهذه الجدلية المعكوسة يتم التصور البنائي للقصيدة التشكيلية الدائرية في أبسط تشكلاتها المفردة .

أما القصيدة الدائرية المركبة(شكل ١٣أ-ب) فتمثل الدوائر الصغيرة على محيط الدائرة الأصلية تكراراً يحقق مبدأ تعادل المتتاليات وتوازيها مما يجعل الرسالة الشعرية المنفذة على هذا النحو ذات طابع ترجيعي مستمر ، وهي خاصية بنائية تتناسب وطبيعة الشعر الغنائي المرتبط بالذات ، والمعبر عنها بالنقطة المركزية للتشكيل الدائري وهي (ق/ع في شكلي ١٣أ-ب).

وفكرة المركزية التشكيلية تدفعنا إلى إعادة النظر في رصيدها الميثولوجي أو الديني من خلال نظرتنا الفنية هنا لنحدد أبعادها التأثيرية .

في (شكل ١٣أ) يمثل حرف (ق) مركز الدائرة ومن ثم مركز التشكيل فيه يبدأ وينتهي كل بيت شعري في القصيدة :

قـرعت لباب قد حوى أبحر الندى	وأقسم لي في كل بحر تعمـ**ق**

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني /بكري شيخ أمين - راجع - .

فهل يمكن أن يمثل حرف (القاف) الشاعر باعتباره مركزاً للإبداع والبناء الشعري هنا؟

وهل يمكن أن نعد ما يتشكل على محيط الدائرة من كلمات بمثابة الأحداث الحياتية الوثيقة الصلة بالشاعر المادح المستقر في المركز ؟ وهل يمكن أن تكون حركية القراءة من المركز إلى المحيط ، ومن المحيط إلى المركز مجرد رمز لشاعر غنائي تحركه المغامرة التشكيلية للبحث عن المطلق داخل النسبي ، وعن الثبات داخل المتغير أو المتغير عبر الثبات المركزي للتشكيل الدائري . باعتبار أن كل موصوف على محيط الدائرة مشدود إلى مركزيتها .

وتأتي الدوائر الصغيرة على محيط الدائرة الأصلية وكأنها وحدات مستقلة استقلالاً نسبياً ، فتوفر للتشكيل الدائري الأصلي بنية حية متجددة بفعل تكرار الوحدات الدائرية الصغيرة التي يمثلها البيت الشعري بصياغته وإيقاعه ومضمونه وقافيته، وهو مشدود نحو مركزية التشكيل للدائرة الكبرى .

وإذا كنا قد توقفنا مع الحركية البصرية للتشكيل الدائري البسيط والمركب، فيجدر بنا أن نشير إلى ما يحمله الشكل الدائري نفسه من رصيد دلالي لاسيما عند المتصوفة والفرق الإسلامية حتى لا يأتي تحليلنا محض اجتهاد يستثمر إمكانات التشكيل ولكنه يفتقر إلى التوثيق والتعليل .

تعني الدائرة بإضفاء طابع مكاني على زمنية النص الشعري ، فهل يمكن أن يمثل الشكل الدائري دورة دنيوية لفضاء مملوك لله سبحانه ؟ أم هو شكل يقترب من معنى الأبدية بما يملك من دورات لا نهائية على محيطه ، وهي دورات تدين للمركزية بقوتها (فكرة الطرد المركزي)، الأمر الذي حدا بالمفسرين إلى التركيز على تحديد ماهية المركز وهويته ، فتباينت الآراء، التي تنتهي بافتراض الباحث بأن المركز محجوز للشاعر المبدع.. وابتداء بآراء العلماء ورجال التصوف ، وأشهرهم ما جاء عند (إخوان الصفا)

الذين رأوا المركز نقطة متوهمة هي رأس الخط ، ورأس الخط لا يكون مكان الجزء من الجسم، وأن المتحرك على الاستدارة يتحرك بجميع أجزائه "والمتحرك على الاستدارة حركته واحدة مهما دار دورات فسيقف"[1].

وربط إخوان الصفا بين حركة الجسم والشكل الدائري الذي هو الأفضل لديهم "..الجسم مفعول النفس ، والنفس جعلت حركة الجسم الكلي كرّي الشكل الذي هو أفضل الأشكال ، وجعلت حركته أيضا هي الحركة المستديرة التي هي أفضل الحركات"[2].

والشكل الدائري ".. أفضل الأشكال الخمسة من المثلثات والمربعات والمخروطات وغيرها وهو أوسعها مساحة ، وأسرعها حركة ... وأقطاره متساوية ... ويمكنه أن يدور في مكانه ولا يماس غيره إلا على نقطة متقاربة، ويمكنه أن يتحرك مستديراً مستقيما.. ولا توجد هذه الخصال والصفات في غيره "[3].

ولانفراد الشكل الدائري بهذه الصفات فهم يرون أن ذلك كان سببا لأن تقضي الحكمة الإلهية " أن يجعل الباري - جل ثناه - شكل العالم كريا مستديراً ، والأفلاك والكواكب كذلك .."[4] وهم يرون أن الدائرة تتسع أهميتها حتى لتعد أساساً للكون بل والأرقام - عندهم - أساسها الدائرة شكلاً ؛ لأن الأرقام والحروف كلها إما خط مستقيم أو مقوس منحنى وكلاهما من الدائرة "[5].

وتفضيل إخوان الصفا للشكل الدائري وصل حد اعتباره أساسا للكون .. وهو اعتبار مدعوم ببعد عقدي ، ومزود بمعلومات هندسية حسابية - ككل معلوماتهم - مستقاة من انفتاحهم على ثقافات متعددة .

---

(١) رسائل إخوان الصفا /ج٢/١٤.

(٢) رسائل إخوان الصفا/ج٢/١٦.

(٣) السابق /ج٣/٢٠٩.

(٤) السابق /ج٣/٢١٠.

(٥) السابق/ج١/٢١٩ ومابعدها .

ويقترب هذا التصور لأهمية الشكل الدائري من آراء رجال التصوف الإسلامي.. فالشكل الدائري يشي بحقيقة كونية ... ومحيط الدائرة يمثل الدنيا ذات البداية والنهاية، والبداية والنهاية وما بينهما على محيط الدائرة موصول بالمركز المشير للذات الخالقة .

ويفسر بعض المتصوفين المركز بالحقيقة المحمدية ، ويتردد هذا المفهوم في بعض التشكيلات الدائرية ، ويرون أن " الحقيقة المحمدية أو الروح المحمدي أو الإنسان السماوي الذي خلقه الله على صورته هو قوة كونية يتوقف عليها نظام العالم وحفظه "[1].

وحديثاً يرى د. عز الدين إسماعيل أن الشكل الدائري منطبع في نفس العربي ويكتسب خلوداً يتجدد بسبب انتماء العربي إلى الصحراء " لأن السائر في الصحراء يرى الأفق على مرمى النظر محيطا به من كل جانب ، دائراً حوله كما تدور الدوامة الهائلة ، وهو يحس بهذه الدائرة العظيمة المقفلة حوله ، وكان الإنسان مركز هذه الدائرة دائماً ، ولم يكن اعتباطاً أن يقول النابغة الذبياني :

فإنك كالليل الذي هو مدركي   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

فالنابغة يحس بسعة الفضاء من حوله، ولكنه لايجد مهرباً منه ، لأن الدائرة من بعيد مغلقة ... فحيثما سار كان الأفق من حوله .. ، ومهما أطال السير فالليل مدركه"[2].

وإذا أضفنا لتلك التصورات أن (الخليل بن أحمد) حدثنا عن الدوائر العروضية... وأن البلاغيين القدماء جعلوا عناصر الإيقاع والشكل وسائل لإتمام لبناء دائرة شعرية جميلة - على مستوى البيت - ، وعلماء الخط جعلوا الدائرة ميزاناً لقياس جمالية وصحة رسم الحرف العربي"[3] ، وخطوط اللين تعتمد على الشكل

(١) في التصوف الإسلامي/ نيكلسون - ترجمة أبو العلا عفيفي /١٤٧.

(٢) الأسس الجمالية في النقد العربي / د. عز الدين إسماعيل /٢٦٩ ومابعدها .. .

(٣) جعلوا قياس نسب الحروف بالدائرة ، فالثلث : ٧:١ وقياس النسبة بالدائرة التي يكون مركزها منتصف مسافة الألف ، ولابد إذن أن تلامس الألف محيط الدائرة من الناحيتين وإلا فهي غير صحيحة فالدائرة هي المقياس وهي التي ولدت رسم الحروف من بعضها ... .

الدائري، ومنه تستمد جمالياتها التي تعبر عن التطور الحضاري قياساً بالخطوط اليابسة والمنكسرة .

ولم يكن جديداً - إذن - على شعراء الدولة المملوكية والعثمانية أن يعاودوا استعذاب الشكل الدائري، وتوظيف رصيده الدلالي في بناء شعر يعتمد عى النسب والمقاييس والمتتاليات المنتمية لمركزية فاعلة ومؤثرة من خلالها تبدأ القراءة وبها تنتهي، فالمركز هو الأول والآخر في البناء التشكيلي الدائري بخاصة .

ومعنى ذلك أن افتراض وجود الشاعر نفسه في المركز ، لأنه مانح النص يعد تصوراً عاماً معقولاً ، وهو اجتهاد قد يتوازى ولا يتعارض مع من ذهبوا لاحتجاز المركز إلى رؤية كونية أو عقدية وخصوها للذات الإلهية ، .. ويبقى تصور بعد المتصوفة الذين احتجزوا المركز للحقيقة المحمدية مجرد تصور خاص قد لا يقاس عليه. وهذه الاجتهادات العامة كلها قد تذوب وتختفي تحت وطأة خصوصية كل تجربة شعرية.

وتوظيف الشكل الدائري في القصيدة التشكيلية لايمكن أن يكون انحرافاً - بمفهوم الأسلوبيين المعاصرين - لأنه تشكيل له رصيده الدلالي التطبيقي عند العرب، ومن ثم أصبح توظيف الشكل الدائري هنا لايمثل شكلنة مفرغة الدلالة ، لأنه تشكيل يتحرك برصيد فكري وحضاري فضلاً على خصوصية كل تجربة لاسيما تلك المحاولات التي تسعى وراء الإبهار وانتزاع الإعجاب بطريقة تناسب ذوق العامة والخاصة في تلك العصور .

ويستمد التشكيل الدائري أهميته كإطار مرجعي - من جانب آخر - يتمثل في طريقة القراءة التي تقود إلى مركزية جوهرية تمثل بداية ونهاية القراءة، وتمثل اندفاعاً تشكيلياً للمضمون الشعري نحو المركز ، وهو اندفاع داخلي يشير إلى عودة للأصالة وإلى رمز لتجمع فكري لأصل بنائي واحد ... وهذه إيجابية افتقرت إليها القصيدة العربية الغنائية من قبل لسنوات طويلة عندما رزحت تحت النظرة الجزئية ووحدة البيت قبل وحدة القصيدة .

ومن الملاحظ أن أكثر الشعراء الذين نظموا القصيدة التشكيلية ينتمون إلى فرق صوفية ، واعتقد أن إعادة سيطرة الحس الديني في ذلك العصر هي التي مكنت لانتشار الفرق الصوفية، لاسيما بعد مواجهة التتار والصليبيين بتعبئة معنوية دينية، فضلاً على العزلة الحضارية .

ومن المعروف أن المتصوفة أقرب إلى الحس الوجداني والفني من فلاسفة المسلمين (المعتزلة) ، لأنهم اعتمدوا على الوجدان، والسعادة عندهم "طريقها القلب، وذلك بالاتصال بالعقل الفعّال عن طريق التأمل، وهو إدراك داخلي يفوق الإدراك العقلي"[1]، ومن ثم فهم يرفعون المخيلة والوجدان فوق مرتبة العقل على نقيض الفلاسفة . وهذا أمر يثير تساؤلاً كبيراً : لماذا - إذن - عمدوا وعنوا بنظم القصائد التشكيلية بحسيتها وماديتها التي تتناقض مع الاتجاه الوجداني التجريدي ؟

اعتقد أن جفاف منابع الإرواء الثقافي قد شجعت على الإتكاء على الذات، فاستعان المتصوفة بوسائل عقلية ومادية من أجل الوصول إلى متعة وجدانية أو للوصول إلى متعة روحية، فالقصائد التشكيلية هنا أشبه برموزهم التي استعانت بظاهر الدلالة للتعبير عن مراتب الوصل والوجد فاستعانوا بالمرأة والحب الإلهي والخمر الإلهي، وكذلك استعانتهم بالتشكيل المادي هنا كان وسيلة لغاية .

ومن ناحية أخرى فمادة التشكيل هنا ابتعدت عن التصوير والتجسيم واكتفت بالشكل النباتي أو الهندسي ، وخطوطهما قادت إلى مفهوم التجريد بشكل حسي تماماً كالأرابيسك . فتكرار وحدات الأرابيسك - شكليا - وتكرار وحدة البيت يمثلان معاً التشكيل الشعري القائم على أساس مبدأ الترابط اللا نهائي شكلاً على مستوى الأرابيسك ، وفنياً على مستوى توحد القافية والبحر الشعري والحرف المركزي .

---

(١) إحياء علوم الدين/ الإمام الغزالي /جـ٢/١٣٧٣.

ولذلك نلاحظ أن كثافة خطوط الأرابيسك لم تكسب التشكيل عمقاً ، تماماً ككثرة البديع في النص الشعري لم يكسب النص عمقاً ، ولعل هذا ما يفسر لنا احتفاظ بعض القصائد الشعرية بسطحية المعاني، ومن ثم سطحية التجربة الشعرية نفسها. وذلك على نقيض ما عرف عن التجارب الشعرية لبعض المتصوفين التي اكتسبت عمقاً يتوازى وحجم المغامرة الوجدانية كقول الحلاج :

أنا من أهوى   ومن أهوى أنا[1]

على الرغم من استخدام العكس البديعي هنا إلاّ أن بساطة الأداء استوعبت عمق التجربة الاتحادية. وهذا المستوى قلّ مع القصائد التشكيلية، وهو أمر طبيعي عندما نعرف أن الصنعة الشعرية مقصودة مع سبق الإصرار مما يقربنا من مفهوم (الفن للفن) وهو مفهوم يعتمد غالباً على فلسفة (كانْت) الجمالية . فنجد تداخل الأرابيسك بخطوطه الدائرية الرشيقة مع النص الشعري ليعبر عن معنى " الجمال الشكلي الذي قد لا يتضمن حقيقة تعليمية أو غاية أخلاقية ، فهو المثال الواضح للجمال الحر الذي قال به (كانْت)"[2].

ويمكننا الآن أن نتوقف مع نموذج للتشكيل الدائري في هذه المقطوعة السباعية:

"عشقت نوراً من مقامك يسطع   وعيني غدت من فرط عشقك تدمع
عمدت على تقديم مدحى لمن غدا   أبا الندّ يا من له الخلق تضرع
عرضت لمن حاز الشفاعة والعلي   وقلت أغث دمعي من النار تلذع
عذلت فؤادي من محبة غيركم   وفرغته من كل نفس تولع
علوت بما أعطيت من رافع السما   مقاماً فغثنى من هموم تفجع

(١) كان هذا البيت سببا في قتل الحلاج بيد (المقتدر بالله) لأنه رأي فيه كفراً .
وكذلك قول أحد المتصوفة :   غبت بك عني   فظننت أنك أني .

(٢) وقد عبر (راى) Ray عن ذلك " إن الصورة وحدها تكسب العمل الفني جمالاً ، والقصيدة تؤثر لا بالفكر الذي يوحي بها، ولا بالموضوع الذي تعالجه ، ولكن بكمال تنسيقها وبانسجام إيقاعها وبقوة التعبير وغناه " - النص منقول من كتاب (الأسس الجمالية للنقد العربي) للدكتور عز الدين إسماعيل /٣٩٨.

عجفت ولم يُبْق الهوى لي من قوى | فاشفع وغثني مـن كـروب تفـزع
عزفت حياتي عـن محبتـك التي | بها تذهـب الأكـدار منا وتقشع"[1].

ولبيان التنفيذ التشكيلي نستعير هذه الملاحظات التي سبقنا إليها د. بكري شيخ أمين (راجع شكل ٨) ولاحظ الآتي :

١- كل بيت يبتدى بحرف العين وبه ينتهي .

٢- نهاية كل بيت معكوسة في مطلع الذي بعده .

٣- عكس بداية البيت الأول تتفق وقافية الأخير .

٤- هذه قصيدة سباعية "[2].

ومضمون هذه السباعية يتصل بمدح رسول اللهّ محمد - صلّ- على طريقة المتصوفين الذين يعلون من شأن الرسول محمد -صلّ- حتى حدود (الحقيقة المحمدية)، وتظهر الأبيات العناية بالمقامات (أعطيت من رافع السما مقاما / عشقت نوراً من مقامك يسطع / من حاز الشفاعة والعلي) والتي تجعل رسولنا محمداًفي مقام يضرع له الخلق (... يا من له الخلق تضرع) لأنه يمتلك الشفاعة فهو غوث للمادحين والمتشفعين (حاز الشفاعة والعلي../ أغث دمعي ... / فغثني من هموم .../ فاشفع وغثني من كروب ..).

ومن الملاحظ أن الشاعر يحرص على معنى العشق لا الحب (عشقت نوراً..) الأمر الذي تطلب تفرغاً إلاّ من حب معشوقه - صلى الله عليه وسلم - (عذلت فؤادي من محبة غيركم .../ فرغته من كل نفس تولع .../ لم يُبق الهوى لي من قوى...) فأصبح خالصاً في عشقه ، متفرغاً له ، ومخلصاً لمعشوقة ... .

ومع محبوك الطرفين كان من الطبعي أن يحتجز حرف العين مركز التشكيل، وهو مركز دال - هنا - على (الحقيقة المحمدية) فالعين هي الرسول الممدوح، وحرف

(١) النص بتشكيله منقول من كتاب (مطلعات في الشعر المملوكي والعثماني/د.بكري أمين/٢١٢.

(٢) المرجع السابق /٢١٢.

العين عندما يسخر لمثل هذه الرمز فلا يزيد عن مجرد استبدال محدود ؛ لأن العين هي نفسها الشيء المقصود على سبيل المجاز ، والعين في الأسلوب الشعري هنا وسيلة توكيد، وكثرة تكرارها في مستهل ونهاية كل بيت يبرز مدى سيطرة المعشوق على العاشق المادح .

والعين - على المستوى التشكيلي تتوسط البناء الدائري مما يعزز حجم المركزية المحتجزة للحقيقة المحمدية (الشفيع/المغيث..)، ومن ناحية أخرى فالعين تمثل العامل المشترك لربط البناء الدائري بمركزية قوية تفرض نقطة البدء وطريق الانتهاء للقراءة البصرية (راجع شكل ٨).

وعشق الشاعر لرسول الله يتجاوز التصريح، لأنه يستدل على قوة عشقه بوسائل مادية أضعفت جسده العشاق :

- عيني غدت من فرط عشقك تدمع .
- عذلت فؤادي من محبة غيركم .
- عجفت ولم يُبق الهوى لي من قوة .. .

وهذه الإشارات الجسدية للمعاناة حباً في الرسول وعشقاً له تشير إلى طريقة المتصوفة في جهاد النفس ...ومعاناتها من أجل المعشوق ، وتتخذ الوسائل المادية وسيلة لازبة للوصول إلى درجة العشق المنشودة للاستمتاع بها .

وتأتي الدوائر الفرعية المتداخلة مع الدائرة الأصلية في التشكيل ، وكأنها الدليل الشكلي على المضمون الشعري ؛ لأن الدوائر تتحرك كلها في فلك محيط الدائرة الأصلية المرتبط مركزها (ع) بالحقيقة المحمدية (المعشوق)، فأصبحت كل دائرة فرعية مستقلة ببيت شعري ، وكأن البيت ودائرته الفرعية مجرد وحدة تعبيرية وشكلية في مقام التعبير عن عشق الشاعر للرسول محمد صلى . وهذا يشير إلى صلة قوية بين المضمون الشعري والتشكيل الشعري الدائري هنا .

وتكثر تاء الفاعل لتنسب محاولات التعلق بالمعشوق إلى الشاعر (عشقت/ عمدت/ عذلت / عرضت/ علوت/ عزفت...). ولتصبح هذه التاء هي الموزعة لنسب الأبعاد على محيط الدائرة الأصلية (شكل ٨) ، وتتوازى حباً وعشقاً مع (منْ) المعبرة عن الرسول المعشوق والممثلة لتوزيع الأبعاد على الدوائر الفرعية التي تترجم وحدات العشق التعبيرية. وتصبح تاء الفاعل العاشقة موازية لـ من المعشوق، ويلتقيان معاً تشكيلياً عبر قنوات الحب المتقاطعة على محيط الدائرة الأصلية ، والأصلة بدورها إلى مركزية العين .

واعتماد الشاعر على الفعل الماضي المتصدر للأبيات كلها يوحي بتقرير حدث العشق الذي قد تمكن من الشاعر (عشقت ... عمدت ...) ، ويأتي الفعل المضارع في نهاية كل بيت (تدمع / تضرع / تلذع ...) ليوحي بالنتيجة الآنية المترتبة على العشق الكائن ، ومجموع الأفعال في النص تشير إلى معاناة الشاعر بألم لذيذ ولذة أليمة، ثم يأتي الشكل الدائري ليضفي طابع المكانية على زمنية العشق ... ويصبح التسلسل الزمني مكتفيا بدورة دائرية تعتمد الماضي والحاضر وسيلة تشكيلية وتعبيرية في آن واحد .

التختيم

تشكيل قليل الانتشار يجمع بصراحة تركيبية بين الشكول الهندسية المختلفة والكم الأرابيسكي مع توزيع خطي للمضمون الشعري بشكل يتناسب مع حركية خطوط الشكول الهندسية داخل التشكيل المركب . بينما يستقر الأرابيسك في مركز التشكيل بدلاً من الحرف في التشكيلات السابقة، وهو إعلان عن تجريدية المركز الذي لا يشارك في فرض طريقة القراءة والتتبع البصري لمضمون التشكيل .

ويعد (أبو الطيب صالح بن شريف الرندي) أبرز من شكّل التختيم ، وجاء ذلك

في كتابه (الوافي في نظم القوافي)[1] وعد هذا الشكل أحد أنواع البديع، ويقصد بالتختيم (تقسيم المكان على شكل خواتم ومربعات هندسية) ، وعند مراجعة (شكل٩) سنلاحظ التوازي الشكلي بين التشكيل الأرابيسكي المثمن المستقر وسط التشكيل ، وبين الأقواس الدائرية الثمانية على محيط التشكيل الخارجي، بينما تتقابل وتتناظر الشكول الهندسية الأخرى الحادثة (مربعات / مثلثات..) المنتشرة في التشكيل .

وفي خاتم (ابن قلانس) يستقر مربع أرابيسكي في مركز التشكيل ، ويعتمد تشكيل الخاتم هنا على المهارة الخطية التنفيذية للخط المغربي ، والتي تشكل مجموعة الشكول الهندسية في هذا الخاتم لاسيما الدائرة والمربع (راجع شكل ١٠).

والتشكيلان على الرغم من اختلافهما التنفيذي ، والنصي إلاّ أنهما يلتقيان في أكثر من نقطة ربما هي التي تميز تشكيل الخاتم بشكل عام مثل اعتمادهما على الخط المغربي، واستخدامهما لأكثر من شكل هندسي في التشكيل ، والاستعانة الكبيرة بخطوط الأرابيسك كوحدة مستقلة في مركزية التشكيل الأمر الذي أغنى الشاعر عن (محبوك الطرفين) ، واعتقد أن ذلك أعطى للشاعر مساحة أكبر للحرية الإبداعية لتقل فرصة الصنعة .

ويعد التختيم نوعاً متطوراً من التشكيل الدائري المركب ، وإن كان يعتمد هنا على مهارة التنفيذ الخطي بشكل أساسي أكثر من اعتماده على الصنعة الشعرية[2].

---

(١) لم يستطع الباحث الحصول على هذا الكتاب ، واعتمد على ترديد المخطوط عبر بعض الكتب والبحوث التي تناقلته وأشهرها كتاب (ظاهرة الشعر في المغرب) لمحمد بنيس ... .

(٢) يضطر الباحث إلى الاكتفاء بوصف الصورة الأولى من (التختيم) لأنه لم يتمكن من استخراج وتجميع النص الشعري المستخدم في التختيم على الرغم من متابعة (التختيم) في أكثر من مصدر (عند محمد بنيس في ظاهرة الشعر / وعند بوول شاؤل في علاقة القصيدة بالفنون/ وعند الرافعي في تاريخ آداب العرب ...) ولكن يبدو أن المخطوطة نفسها لم تعط فرصة الوضوح الكافية لاستخلاص النص من التشكيل .

المخلعات [1]

تمثل المخلعة بتشكيلات قراءتها مرونة تشكيلية مطواعة تتسع لرسم خطوط عديدة أفقية ورأسية ومائلة ومنكسرة ، وكل ذلك بنص شعري واحد يعتمد بشكله البديعي على لون من ألوان الطرد والعكس ومنها (المخلعة / ما لا يستحيل بالانعكاس / الطرد مدح والعكس هجاء / أشعار التبادل والمتواليات ...) .

وفكرة الطرد والعكس تعتمد على نظم المقطوعة بطريقة تمكننا من قراءتها بأكثر من طريقة (أفقياً - رأسياً - عكسياً ...) ، والفكرة قديمة انتبه إليها العرب منذ نزول القرآن الكريم حيث انتبه العرب إلى إمكانات عكس (ربك فكبر) أو (كل في فلك) ، وجاء أبو هلال العسكري وأسماه "التوازي العكسي أ ب جـ ←——— جـ ب أ ، وهو عند نوع من التقابل والتبديل أي تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الأول"[2].

أما الحريري" فجاء به معقداً ، وأخرجه عن شرط الأدب إلى شرط الصنعة"[3] ويبدو أنه محق في هذا ، ويرى د. بكري شيخ أمين " أن صفي الدين الحلي أول من ابتدع هذا الضرب " ويستشهد بأبيات من ديوانه . إلا أن الباحث يتحفظ على نسبة الأولية بالتحديد لأنها من الأمور الصعبة التحديد بشكل موثق ، لاسيما وأن العرب - كما ذكرت - عرفوا الفكرة من بعض تعبيرات القرآن الكريم .

والمخلعات تعني المتفككات " وكأن كلمة " " مخلعة " تحوى إشارة إلى ما في القصيدة من تفكك أو ما يمكن أن يصيبها من انحلال . ويقال إن أول مخلعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني

---

(١) المخلعات فن بدعي وجدنا شبيهاً له في محاولات التحديث الشعري الأوربي (راجع شكل ٩١) وإن كانت المحاولات العربية ذات إمكانات تركيبية تزيد من قدرتها الإبداعية لو قورنت بالمحاولات الأوربية التي سنعرض لها في الفصل الثاني من هذه الدراسة .

(٢) سر الصناعتين/ أبو هلال العسكري /١٩٢ .

(٣) تاريخ آداب العرب / الرافعي / جـ٣ / ٣٩٥ .

الأندلسي الغرناطي المولد ، اللواشي الأصل ٦٧٢ :٧٤١ هـ "[1].

والمخلعة التي نؤمثل بها هنا تتكون من أثنى عشر بيتاً ، ويقال إنها يمكن أن تقرأ على ٤٦٠ وجهاً طرداً أو عكساً وأبياتها هي :

"داء ثـوى بفؤادي شفه السقم بمهجتي من دواعي الهم والكمد
بأضلعي لهب تذكو شرارته من الضنى في محل الروح من جسدي
يوم النوى حلى في قلبي له ألم وحرقتي وبلائي فيه بالرّصد
توجعي من جوىً شبت حرارته مع العنا قد رثا لي فيه ذو الحسد
جل الهوى ملبسي وحدابه عدم لمحنتي من رشا بالحسن منفرد
تتبعي وجه من تزهو نضارته إذا انثنى قاتلي عمدا بلا قَوَد
مُضْنِي الجوى مولع بالهجر منتقم ماحيلتي قد كوى قلبي مع الكبد
بمصرعي معتد تحلو مرارته يا قومنا أخذا نحو الردى بيدي
هدّ القوى حسن كالبدر مبتسم لفتنتي موهن عند النوى جَلَدي
مروعي قمر تسبي إشارته إذا رنا ساطع الأنوار في البلد
قلبي كوى ملك في الحسن محتكم لقصتي وهو سؤلي وهو معتمدي
مودعي سار لاشطت زيارته لما جنى مورثي وجدا مع الأبد"[2]

ويعنينا هنا التشكيل الكتابي لهذا النص (شكل ١٦) وهو تشكيل هندسي يعتمد على الخطوط الأفقية والرأسية والمائلة والمعكوسة والمتقاطعة والمتوازية، وهذه الخطوط مع غيرها تمثل تعدداً لطرق القراءة المختلفة لهذا النص ، وقد وصلت الطرق نحو ٤٦٠ طريقة ، ولكنها لم تخلف من ورائها تجديداً في مضمون النص.

والبناء الموسيقي هنا هو المساعد على تشكيل المخلعة على هذا النحو

---

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني / د.بكري شيخ أمين /١٩٦.

(٢) السابق/١٩٧. وهذه المخلعة من أقدم المخلعات وهي للوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليماني الأندلسي الغرناطي المولد اللواشي الأصل/٦٧٢هـ - ٧٤١هـ .

(شكل١٦) إذ أن الوحدة العروضية (التفعلية) قد استقرت في تركيب لفظي مستقل غالباً ما يحمل صفة تمثل ترادفاً للمعاني العامة بالنص ، الأمر الذي يمكن من تحريكها وتركيبها مع غيرها بسهولة دونما اختلال المعنى أو للوزن فمثلاً وحدة (داء ثوى) يمكن أن تركب في قراءات منها :

داء ثوي	بأضلعي
داء ثوي	بفؤادي شفه السقم
داء ثوي	بمهجتي
داء ثوي	من دواعي الهم والكمد
داء ثوى	من الضنى

(داء ثوي يوم النوى / داء ثوى بمصـرعي / داء ثوى جلّ الهـوى ...) وهذه المرونة التركيبية تتيح تعدد القراءات لهذه المخلعة(*)، وقد ساعدت مزاوجة القوافي وترتيبها على هذه الحركة بين أجزاء القصيدة ووحداتها ، بحيث إن كل جزء يمكن تركيبه مع الآخر وسيستقيم المعنى ، ويحدث التبادل للمتواليات الشعرية هنا قراءات تضعنا أمام عالم من الأرقام في قفر من المعاني - على حد تعبير الرافعي - .

والمخلعات تعكس مهارة الصنعة الشعرية أو النظمية ، وهي محاولات ، وإن قلت قيمتها المعنوية والشعورية إلا أن التصميم يحتفظ لصاحبها باستثمار الصنعة في رياضة لفظية وعروضية لتكوين وحدات حيادية يسهل تركيبها مع غيرها وتحريكها بشكل غنائي أيضاً فهي أشبه شيء ببعض الألحان المستحدثة للموشحات .

وقد استأثر الحب والهجر والمدح بموضوعات هذه المخلعات ، ويبدو أن معجم الألفاظ المترادفة كثرت في هذه المعاني فسهّل ذلك تركيب المخلعة وحصد مايمكن من صفات للممدوح يسهل تركيبها في وحدات عروضية قابلة للتحرك والتغير ، ومن هذا القبيل ما قاله الشاعر ابن معتوق يمدح به السيد علي خان ومنها قوله :

(*) تتطابق الحدود العروضية مع إمكانات الحدود التركيبية العديدة المتوقعة حتى لو تعدت الضرورات النحوية .

ليث الشرى	قبس تَهمي أنامله	غيث الندى	مَورد أشهى من العسل
بدر البها	أفُق تبدو كواكبه	شمس الدنا	صبح ليل الحادث الجلل
سامي الذرى	صاعدُ تُخشى نوازله	حتف العدا	ضارب الهامات والقُلَل
طوْد النهى	عند بيت المال صاحبه	سِمط الثنا	زينة الأجياد والدول.

ومن هذه القصيدة يمكن أن تتولد قصائد عذيدة ، وتفكك أجزائها هو سبيل التعدد للقراءات المختلفة .

ولقد زاد هذا الأمر صنعة في الأبيات الشعرية المفردة التي تحتوى على مفردات مستقلة بتفعيلة واحدة ، وعرفت بأشعار التبادل والمتواليات مثل :

	لقلبي حبيب مليح ظريف	بديع جميل رشيق لطيف
ومثله :	محب صَبور غريب فقير	وحيد ضعيف كتوم حمول
ومثله :	عَلِيٌ رضيٌ بهيٌ ولـيٌ	صفيٌ وفيٌ سخيٌ عَلـيٌ[1].

وإذا عدنا إلى المخلعة(شكل ١٦) فسنجد الشاعر يتحدث من مقام المحب الذي يعاني ومن ثم يشكو لنا محبوبه المولع بالهجر والنوى ، وأن حسنه يزيد مع بعده، مما يسبب له آلاما لفؤاده ، ويخلف عنده مرارة وأسى وجوى وعناء ... وكى لقلبه وكبده وأنه بأثر هذا الحب والهجر (أخذ نحو الردى) و(هد القوى) ....، ونلاحظ أن الشاعر قد ركز على معنيين فقط هما : - وصف جمال الحبيب

- وصف آلام الحب والهجر

ومن خلال المضمارين السابقين رصد الشاعر تركيباته ووحداته لتدور في هذا

---

(١) يمكن مراجعة نماذج نصية أخرى في الآتي :
- خزانة الأدب / للحموي / ٢٣٦، ومابعدها .
- سلافة العصر / لابن معصوم / ٣١٣ .
- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني/ لبكري أمين /١٩٧ ومابعدها .
- تاريخ آداب العرب / للرافعي / ٣٩٠ ومابعدها .
وستجد نماذج نصية عديدة في هذا المجال .

الفلك، وليكرر بعضها بعضا، وقد افتقرت إلى (حسن السبك)[1] بتعبير القدماء ، ومن ثم تقطعت المعاني الكلية، وتهتكت السيولة الشعرية تحت وطأة المعاني الجزئية والصور الجزئية وإحصاء المترادفات التي افتقرت هي الأخرى إلى حرارة التعبير وجاءت باردة في تشبيهات وتراكيب بلاغية مسبوقة (حسنه كالبدر مبتسم / تزهو نضارته) وكثرت ألفاظ الشكوى من الهجر وكأن حديثه عن نتيجة الحب والهجر أكثر من حديثه عن الحب نفسه فكثرت ألفاظ نحو (داء/ السقم/ الهم/ الكمد/ موهن/ توجعى/حرقتي/مصرعي/ قاتلي/ الردى/...) وعلى الرغم من معجمها الحزين إلا أنها جاءت في تعبير شعري لايزيد عن تراكمات لفظية أو إحصاء لترادفات لا تقيم سيولة ، ولا تحرك عاطفة وانفعالاً .

وابتعاد التشكيل هنا عن الأرابيسك ، والأكتفاء بالخطوط العريضة والمتوازية والمتقاطعة جعل التشكيل حيادياً كالتعبيرات الجزئية داخله، وحركة الخطوط وتبادل مواقعها تماماً كحركة الوحدات التعبيرية وإمكانية تبديل مكانها، ولكنها افتقرت إلى اللمسة الجمالية على مستوى الصياغة الشعرية، وعلى مستوى التشكيل الشعري للمخلعة التي اكتفنت بجزئيات تتركب. تتقارب . تتباعد وهذه قدرات المخلعة التي لم تثرِ المعاني ولا التشكيل .

لقد تباعدت ثنائية التشكيل الفني في المخلعة ، فلا هي بلغت عمق التشكيل الهندسي البسيط أو المركب ، ولا هي وصلت حد الشعر الجيد ، لأنها قائمة على فلسفلة إبعاد الهارموني والانسجام من البناء العضوي حتى يسهل تحريك القصيدة وتوليد قصائد ... وهي محاولة نسجل لها المهارة الرياضية قبل المهارة الشعرية والتشكيلية. وإذا كانت المخلعة قد حكم عليها بأنها مظهر من مظاهر الضعف الشعري، فإنها في مطلع هذا القرن تجددت فكرتها عند الأوربيين والحداثيين وعدت واحدة من وسائل التميز الحداثي - كما سنرى في القسم الثاني من هذه الدراسة ـــ .

(١) أقصد بحسن السبك المفهوم البلاغي والنقدي القديم الذي يرى أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله إلى آخره كقول زهير مثلاً :

يطعنهم مارتموا حتى إذا طعنوا ... ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا.

والوحدات الموسيقية في المخلعة تقترب من مفهوم ظاهرة التمفصل[1] التي اصطلح عليها اللغويون ، والمخلعة تعتمد على عنصر الزمان أكثر من اهتمامها بعنصر المكان الذي جاء تشكيله محدوداً بينما الزمان تحدد بمسافة النطق ، والوقفات الإيقاعية فتولد إيقاع نمطي يعلن التكرار وسيلة جمالية مع كل تركيب ممكن للمخلعة . وكل قراءة ممكنة[2] .

ب ـ الشكول النباتية :

قال الجاحظ بأن العرب كانت " تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتصنع موزوناً على موزون ، بينما كانت العجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون"[3] . وتأتي الأشكال النباتية (المشجر/الموشح) لتوازي صنيع العرب في الألحان بالأشعار كموزون على موزون حيث نلتقي في الشكول النباتية بموزون على مرسوم .

ولكن أيهما أسبق : الموزون أم المرسوم النباتي ؟ لو افترضنا أن الشكل أسبق كأن يزمع الشاعر على إقامته ويسخر له الوزن الشعري فيذكرنا هذا بالخرافة والهيولي أو الحكمة والمثل المصاغ بشكل فيه الإيجاز والموسيقى ، لكننا نشك فى أسبقية الشكل لاسيما وأن البناء الشعري نفسه يأتي مع الشكول النباتية في شكل تقليدي ولا يستعين بمحسنات بديعية عن قصد لتساعده على الترسيم والتشكيل كما رأينا ذلك مع الشكول الهندسية المختلفة (الدائرة / المربع / التختيم / المخلع ...).

---

(١) يقصدون انقسام اللغة إلى كتل مقطعية ، وإن كانت الظاهرة تنتمي إلى الكليات اللغوية .

(٢) محاولة القراءة وإعادة تكوين المخلعة من خلال المتتاليات والوحدات يعد إرهاصاً مبكراً لتدمير سلطة اللغة، ولن تكون القراءة الجديدة إبداعاً ، ولن تخلف معها أي تأثير شعوري ووجداني لأن التعامل مع الوحدات وإعادة تركيبها كالتعامل مع الأرقام ولعل هذا ما أعاد الحداثيين لإحياء فكرة المخلعة حديثاً ، لتدمير استبدادية القالب الشعري التقليدي .

(٣) البيان والتبيين للجاحظ .

أما لو افترضنا سبق الفكرة بوزنها الشعري ، فهذا تحقق في اللغة والمجاز والخيال والتشبيه ، وإيغال في البناء الشعري دونما تقدير للإخراج النباتي .

واعتقد أن المشجرات بخاصة تعمل على الجمع الحميم بين الفكرة والشكل، والتوافق المتبادل بينهما ، وتناغمهما ، وذلك هو المكون لمحور التجربة الفنية كما يراها (هيجل) وأن هذا التوافق يحقق الجمال. أما الموشحة كشكل نباتي فإن تحريرها يرتبط بلحنها وإيقاعها ومن ثم وجدنا عدداً كبيراً من الموشحات تختلف في شكولها التحريرية، وكأن الموشحة مختفية وراء الجهد الموسيقى فهو الذي يميزها وهو الذي يشكل طريقة تحريرها ، وكأن الشعرية في الموشحة مرهونة بالأداء الصوتي أو الشكل التحريري مما جعل الأداء الشعري هنا متقيد بالبعد العلامي (السيميولوجي).

والشكل النباتي عند العرب في أشعارهم قد تأخر نسبياً قياساً بالشكول الهندسية لاسيما المشجرات ، وكان الاستخدام الأول للشكل النباتي في الموشحة لكنهم سليوه بعض خصائصه المادية ليتحول إلى خطوط شفافة حيث كانت النزعة التجريدية هي الأقوى " حتى أن تكرار الوحدات النباتية في الزخارف العربية يرى فيها البعض نوعاً من الصوفية، وإلحاحاً على الوصول إلى المطلق، وإضعافاً للوجود الحسي"[1].

لكن رغبة الأندلسيين الجادة في الاستعانة بمظاهر الطبيعة شكلاً كما استعانوا بها في صورهم الشعرية هي إفصاح مباشر عن المعنى الداخلي المحاط بأطر مكانية تستمد معالمها من الطبيعة ومن الشجرة على وجه التحديد ، تماماً كما كانت النخلة ذات مكانة خاصة عند عرب المشرق لأنها (تكاد تمثّل لوحة مجسدة للجمال الشرقي ، وجمالها " يقف شامخاً في الصحراء ... وقد ألهب خيال الأدباء والمفكرين ، فأسقطوا عليها من أنفسهم ، ومنحوها الحياة والحركة ، ولقبوها بالعمة لأنها خلقت من فصيلة طين آدم - عليه السلام "[2].

---

(١) راجع الوسطية العربية / د. عبد الحميد إبراهيم /جـ ٢ .

(٢) المرجع السابق .

وكثرت الشكول النباتية في أنواع الخطوط العربية وزخارفهم الأرابيسك ، ولاسيما في خط " الكوفي المزهر ، والكوفي المملوكي ..." حيث اكتسب الخط الكوفي رقة ولينا عندما داخلته الخطوط النباتية الرشيقة وساعدت على التكوين الأرابيسكي.

والشكول النباتية في موضوعنا يمكن أن نقسمها إلى قسمين :

- الموشحات .   - المشجرات .

الموشحات :

حظى فن التوشيح بالعديد من الدراسات بحثاً عن قضايا التقليدية كأصل الموشحات وحق المشرق والمغرب في النشأة والتطور ، فضلاً عن موسيقى الموشحات وتركيبها الفني وأغراضها الشعرية . وبقى شكل الموشحة مهضوم الحق في الدرس والبحث تماماً كما كان الحال للقصيدة العربية الغنائية على مدى عصورها وحتى عصرنا الحديث.

وتناولنا للموشحات هنا يكتفى بدرس شكولها ، ولأن الموشحة أظهر الأنواع الشعرية التي بادرت بتغيير جغرافية القصيدة العربية .

والتشكيل الخارجي للموشحة ليس نبتاً شيطانياً ، وإنما أتصور أنه جاء نضجاً تعبيرياً لمحاولات تجديدية سبقته ، ولكنها اتصفت بالفردية التي لم يكتب لها النجح أو الذيوع والانتشار ، وهي محاولات بدأت بالرجز والأرجوزة كتيار شعبي ، ولم يعبأ بها رواة الشعر .

وامتلأت مصادرنا القديمة بالعديد من النماذج المجددة شكلاً وموسيقى ووجدنا ذلك في الأغاني والشعر والشعراء ، كتلك التي خرجت على عروض الخليل ، وتلك التي كتبت بطريقة السطر الشعري لا بطريقة الشطرين المتقابلين [1] .

---

(١) عرض د. زكريا عناني ود. هدارة نماذج عديدة لهذه النصوص، وعرض الباحث نفسه نماذج أخرى في كتاب (نقد المنظور اليهودي للشعر العربي المعاصر) - راجع كتاب (مدخل لدراسة الموشحات والأزجال) د. زكريا/١٨ ومابعدها. وراجع (هذا الشعر الحديث) د. عمر فروخ.

وفي العصر العباسي عرف المزدوج والتثليث والتربيع والتخميس فضلاً عن المسمطات ، ولقد توجت هذه المحاولات بالموشحات الأندلسية ، حتى أن النص المنسوب خطأ لـ(ديك الجن) " يقترب اقتراباً شديداً من حيث الأدوار والمراكز والأقفال من الموشح"[1]. ومن هذا النص نذكر :

قولي لطيفك ينثني ... عن مضجعي ... عند المنام

(عند الرقاد/ عند الهجوع/ عند الهجود/ عند الوسن)

فعسى أنام فتنطفي نار تأجج في العظام

(في الفؤاد / في الضلوع / في الكبود / في البدن)

وهذا النص المختلف في نسبته قد ورد في (ألف ليلة وليلة) وحيكت حوله واحدة من حكايات الليالي لزمن هارون الرشيد .وما يعنينا هنا أن هذه الشكول قد هيأت لطريقة تحرير الموشحات ولأشكالها النباتية ، وكانت موسيقى الموشحات وغنائيتها لهما دور كبير أيضا في شكل الموشحة . وإذا أضفنا إلى ذلك الفنون السبعة Seven Arts (الدوبيت / المواليا / الكان كان / القوما / الزجل / الحماق / ومعهم الموشح)[2]. فسنلاحظ حجم التطور ومن ثم الخروج على الجغرافية التقليدية للقصيدة العربية .

---

(١) راجع د. شوقي ضيف في " العصر العباسي الأول /ط٣/١٩٩ وما بعدها .
وراجع د. زكريا عناني "مدخل لدراسة الموشحات والأزجال" ٣٠ وما بعدها .

(٢) الدوبيت : فن استحدثه الفرس وتبعهم العرب ويسمى بالرباعي وله أوزان كثيرة .
القوما : فن بغدادي بلغة عامية ملحونة ، وظهر في رمضان ووزنه .
مستفعلن فعلان مستفعلن فعلان
الكان كان : اخترعه البغداديون أيضاً وضمنوه الخرافات بخاصة ووزنه :
مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
المواليا : فن لايراعي قوانين العربية ووجد بعد نكبة البرامكة وهو ثلاثة أنواع (رباعي/ أعرج/ نعماني).
والكان كان عرف في مصر في القرن السادس الهجري باسم (الزكالش) بالإضافة إلى نوع أخر عرف باسم (السلسلة) ويقال إنه وسيط بين العامية والفصحى وذكره د. إبراهيم أنيس في كتابه (موسيقى الشعر) ٢١٦.

والتساؤل الذي يعنينا الآن هو : بأي حق يمكن أن تنضاف الموشحة إلى أنواع القصائد التشكيلية ؟ وهل كل خروج على الجغرافية التقليدية للقصيدة العربية يعد تشكيلاً ؟

أما عن الاستفهام الأخير فإجابته بالنفي ، وإلاّ لتوقفنا مع التشطير ومحاولات الرجز المبكرة ... وغيرها وجعلناها تشكيلاً شعرياً ، وهذا غير صحيح . أما الموشحة فأمرها مختلف لأنها لم تثبت على شكل واحد فقط ، ولأنها عبرت عن الشكول النباتية بشكل مباشر في بعض الموشحات ، ومع ذلك فأحقية ضمها للتشكيل الشعري يتوقف على مدى فهمنا لما جاء عنها في كتاب الذخيرة : " ... وأول من صنع أوزان هذه الموشحات واختراع طريقها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبري الضرير. وكان **يضعها على أشطار الأشعار** ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة يأخذ اللفظ العامي أو العجمي **ويسميه المركز** ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان "[1].

وهذا النص اعتمد عليه أكثر الباحثين ، ونتوقف معه في نقطتين ، أما الأولى فهي أن الرجل كان يضع الموشحة على أشطار الأشعار ، وهذا يعني انطلاق الموشحة من شكل تقليدي، ولماتحركت الموشحة تحريراً وموسيقيا في وقت باكر حظيت بكراهة بعض الدارسين والوشاحين لهذا النوع ، ووصفه " ابن سناء الملك " بأنه أقرب إلى المخمسات منه بالموشحات .

ومن ثم،كانت المحاولة الثانية ، وهي زيادة حركة أو حركات لتخرج الموشحة على موسيقى الشعر التقليدية، ومن ثم على الشكل الشعري التقليدي كقول (ابن بقي):

صبرت والصبر شيمة العاني

ولم أقل للمطيل هجراني معذبي كفاني

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة / لابن بسام /تحقيق د.أحمد لطفي عبد البديع/١٩٧٥.

"فلولا (معذبي كفاني) لمكنا أمام بحر المتسرح "[1].

أما تلك الموشحات التي خرجت على عروض الخليل ، والتي لا تنضبط إلاّ بالتلحين والغناء فهي التي كثر فيها التشكيل النباتي في تحريرها .

أما النقطة الأخيرة في نص ابن بسام،فقوله (... يأخذ اللفظ العامي أو العجمي ويسميه المركز - ويضع عليه الموشحة) وهنا تحققت فكرة المركزية التي سيطرت على أكثر القصائد التشكيلية ، إلاّ أن المركزية هنا ليست مركزية تشكيلية كالتي وجدناها في الشكول الهندسية، وإنما هي مركزية بنائية وفنية ومنها انطلقت الموشحة وتحريرها ، وقال بعض الباحثين بأن الوشاح يضع الخرجة أولاً ثم يبني عليها الموشحة .

ومن ناحية أخرى إذا أضفنا إلى ذلك الموشحة المنسوبة لابن المعتز[2] فسنلاحظ أن للغناء وللأنواع البديعية دورهما في التشكيل التحريري لبعض الموشحات النباتية، بالإضافة إلى الغناء وطبيعة الأندلس الساحرة ، وقد انعكس ذلك كله على شكل الموشحة سواء كانت من النوع التام أو الأقرع ، وتسللت النباتية حتى في مصطلحات أجزاء الموشحة ، قال ابن خلدون : استحدث المتأخرون فنا سموه بالموشح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا "[3] .

ولاشك أن للموشحة الفضل في انفتاح الشكل التحريري لكتابة النص الشعري حيث وجد أكثر من شكل كتابي للموشحات تبعاً لموسيقى الموشحة، وإ ن كان

---

(١) مدخل إلى دراسة الموشحات والأزجال / د.زكريا عناني/٤٣. ولقد كرر المهجريون تلك المحاولة في محاولاتهم لتجديد القصيدة العربية، وكذلك حاول العقاد المحاولة نفسها في قصيدته (بعد عام) ومنها :

كاد يمضي العام يا حلو التثني أو تولى

وقال إلياس فرحات من المهجر :

يا عروس الروض ياذات الجناح يا حمامة

ودرس البلاغيون القدامى هذه الظاهرة تحت اسم (التقسيم) والمقصود تقسيم البيت إلى وحدات وكل منها تنتهي بالقافية نفسها ... .

(٢) أثارت هذه الموشحة جدلاً طويلاً لأ ىها ارتبطت بقضية نشأة الموشحة بين المشرق والمغرب .

(٣) المقدمة / لابن خلدون / ج٣ .

أشهرها الموشحة الشعرية التقليدية كقول ابن زهر :

أيها الشاكي إليك المشتكى　　　　قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت فـي غرتـه

وشربت الـراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليـه واتـــكا　　　　وسقاني أربعاً في أربـــع

وهناك الموشحة المركب قفلها من جزأين أو ثلاثة أو أربعة أوخمسة أو ستة ... وكل نوع يعطي شكلاً تحريراً جديداً ، وقد تقترب بعض الأنواع من الأشكال الهندسية البديعية كالمخلعات ، في مثل قول عبادة القزاز :

بدرتم	شمس ضحى	غصن نقا	مسك شَمّ
ما أتم	ما أوضحــا	ما أورقـا	ما أنــم
لا جَرَمْ	مــن لمحــا	قد عشقا	قــد حرُم

وكان يمكن للموشحة أن تقفز بشعرنا العربي فنيا لولا وقوعها في الأغراض الشعرية التقليدية ، لكنها على المستوى الشكلي تمثل ثورة شكلية حقيقية، والدارس لشكل القصيدة العربية سيطيل الوقوف مع الموشحة كإطالته الوقوف مع الشعر الحر، لأنهما فتحا الطريق أمام شكول عديدة لتحرير القصيدة العربية ، وأعطيا للقصيدة العربية فرصة العبور من الشكل التقليدي إلى شكول جديدة، ومنها التشكيل الشعري.

المشجرات :

التشجير في اللغة ضرب من ضروب التصفيف ، وقد تحدث عدد من اللغويين عن نوع طريف يسمونه (المشجر) ... "وهو يحول اللغة إلى مجموعات عنقودية تترابط فيما بينها على طريقة التداعي اللفظي"[1]، وقد جاء كتاب أبي الطيب (شجر الدر) ، ونقل السيوطي في (المزهر) تعريف المشجر من هذا الكتاب فقال " كتاب مداخلة الكلام للمعاني سميناه (شجر الدر) ، لأنا ترجمنا كل باب منه بشجرة وجعلنا لها فروعاً .." ، وهذا يعني أن تركيب الشجرة بأصلها وفروعها وأوراقها قد مثل منهجية مسبقة في التأليف .

لكن المشجرات الشعرية تختلف عن التشجيراللغوي ، فالمشجرة تبدأ بنظم بيت يمثل جذع القصيدة وأساسها ، ثم يتفرع من كل كلمة منه تتمة له ببيت جديد من نفس القافية والوزن من جهتي اليمين واليسار لتخرج الشجرة .

و"يشترط في المشجر أن تكون القطع المكملة كلها من بحر البيت الأصلي -جذع الشجرة - وأن تكون القوافي على روى قافيته أيضاً "[2]- (راجع شكل ١٩ أ . ب . جـ).

والمشجرات الشعرية هي آخر القصائد التشكيلية ظهوراً ، لأنها ظهرت متأخرة في القرن الحادي عشر عند الفاطميين بخاصة . إلاّ أن الرافعي يرى أن هذا النوع من الصناعة قديم " إذ عثر عليه عند بعض أدباء البغداديين في كتاب (نيل السعود في ترجمة الوزير داود) .. حيث وجدت بعض قصائد في مدح هذا الوزير ، ثم منتخبات أخرى لشعراء مختلفين ، ومنها بيت شعر منسوب لبديع الزمان الهمذاني ، وهو نوع من المشجر بعينه، إلاّ أنه يتفرع من جهة واحدة لا من جهتين "[3].

---

(١) الوسطية /جـ٣/٢٧٥.

(٢) تاريخ آداب العرب /ط٣/الرافعي / ٤٢٠ .

(٣) تاريخ آداب العرب /جـ٣/الرافعي / ٤٢٠.

ويمكن أن نتفق مع الرافعي في أن ما وصلنا من تلك المحاولات يمثل بداية للتشجير ، لكن التشجير الذي ازدهر وكثر عند الفاطميين جاء محملاً بأبعاد دلالية دينية ذات جمال خاص ، ومن ثم فالوقوف مع الخلفية الدلالية مهم لفهم أكثر دقة للنماذج النصية لمشجرات الفاطميين بخاصة[*].

ولنبدأ بالمسمى تم رصيده الدلالي . حيث تتفق كتب الأدب على أن هذا النوع التشكيلي سمى مشجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض أي تداخلها ، واعتقد أننا يمكن أن نزيد على ذلك أن تشكيل المنظومة أو النص الشعري على شكل شجرة يمكن أن ينضاف إلى سبب التسمية .

وقد عرف المسلمون (الشجرة الطيبة) في القرآن الكريم وهي شجرة ذات أصل ثابت وفروعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها . واستعان العرب بشكل الشجرة في تسجيل الأنساب ، وقد اهتموا بذلك اهتماماً خاصاً [1]. فكان للشجرة رصيدها الخيرّ عند المسلمين ، وقد دعا الإسلام لاستنباتها ، وحرّم قطعها حتى في الغزوات والحروب .

وجاء الفاطميون باتجاههم العقدي يرددون الأحاديث النبوية التي تعلي من شأن أهل البيت وتتحدث عن شجرة النسب فرددوا بعض الأحاديث مثل : " أهل بيتي شجرة أصلها ثابت وفروعها في السماء " أو قوله - صلى الله عليه وسلم - "أنا شجرة وفاطمة حملها وعلى لقاحها والحسن والحسين ثمرتها ، ومحبونا أهل البيت ورقها ، حقاً حقاً أن يكونوا معنا في الجنة "[2].

(*) ذكر د. محمد كامل حسين أن التشجير ظهر في الشعر الفارسي في القرن السادس الهجري، ولكننا لا نستطيع الرفض أو القبول لهذا الاجتهاد إلا أن يؤيد بدراسة مقارنة تؤكد ذلك .

(1) وجدت بعض الكتب الحاملة لعنوان (شجرة النسب) في القرن الرابع الهجري .

(2) يذكر د. محمد كامل حسين أن الشيعة بخاصة تعني برواية هذه الأحاديث . ونجدها في المجلس الخامس والستين من المئة الثانية من المجالس المؤيدية ، وفي كتاب (بحار الأنوار)وغيرها .

ولعل هذا الرصيد الديني والجمالي للشجرة عند الفاطميين هو الذي دفع (الإسكندراني) لكتابة قصيدته المادحة للإمام المعز ، وكان المعز سابع الأسبوع الثاني - حسب تقسيمات الفاطميين - ولذلك "جعل أبيات الفروع والأغصان سبعة عن يمين ، وسبعة عن شمال تمثيلاً لرأي الفاطميين في الأدوار السبعة ، إذا انتهى دور من سبعة من أئمة الدين تلاه دور آخر لسبعة آخرين ..."[1]. (راجع شكل١٩/أ.ب.جـ).

ولقد شغل التشجير شعراء الدولة الفاطمية ؛ لأنه تركيب متحرك، وصنعته غير مكلفة وهو قادر على حمل الدلالات والرموز الباطنية ، وقادر على إبرازطبقات الأئمة ثم التابعين بالنظر إلى الأصل فالفرع ، وتلاحظ ذلك في بعض المشجرات ، وأشهرهن قصيدة (ذات الدوحة)[*] للاسكندراني ، فقال عن آل البيت :

هم دوحة الدين التي تثمر الهدى	وباليمن والتقوى تظل وتسبق
تجير من الأيام من يستظلهـــا	وتحيى من الموت الجهول وتطلق
سقاها غمام الوحي علماً فأنيعـت	بمكنون علم الله فالدين مونـــق
جرت تخوم المحكمات عروقهـا	وفوق الثريا فرعهـا متعلــــق
هم الأصل منها والأئمـة فرعهـا	ففي كل عصر نورها يتألق[2]

ونلاحظ الإعلاء من شأن الأئمة ، وأنهم الأصل والصياغة عبر دوحة ، ولم يكتف بالشكل المشجر ، وقد بلغ المدح مداه في قوله :

أئمة دين الله قد قـام دينـــه	وأنوار هذا الخلق من قبل يخلـق

وقد عبر الأمير تميم بن المعز لدين الله عن هذا المعنى في مدحه لأبيه عندما قال :

ما أنت دون ملوك العالمين سوى	روح من القدس في جسم من البشر
... معنى من العلة الأولى التي سبقت	خلق الهيولي وبسط الأرض والمدر[3]

---

(١) المرجع السابق .

(*) راجع تشكيل هذا النص (شكل ١٩...) - بالملاحق .

(٢) في أدب مصر الفاطمية / د. محمد كامل حسين / ١٧٥ .

(٣) السابق / ١٧٧ .

وطبقات الأئمة ، والأصل والفرع أوحت للإسكندراني بفكرة التشجير التي حفظ فيها مقام ممدوحه (العزيز بالله) . ويبدو أن الاسكندراني لم ير المحاولات السابقة عليه في أمر التشجير ، ونفهم ذلك من شرحه لفكرة التشجير بهذه المنظومة :

غرست على بيت من الشعر دوحة ... لها أغصن في وزنه حين يتسق
فألقت من بيت بيوتاً كثيـــرة ... ولكنـهـا مـع ذاك لا تتفــرق
فســبع وســبع عـن يمين ويسرة ... على كل حرف منه بيت مُغلق[1]

وفي المشجرة يكيل المدح لـ(العزيز بالله) ويقتبس جميل الصفات التي تصلح للإمام كـالجود والحق والقوة والإيمان والعدل ... وبالإضافة إلى المصطلحات الفاطمية بمعانيها الباطنية كقوله (لا دين إلا بحبه / وصفه بالنور الذي كسى المشرق والمغرب/ وهو نعمة تزيد على طول الزمان وتسبق ...) .

والتشجير يؤطر النص ويضيق فرصة التأمل ، ويحجم الخيال، ويضفي على النص خصوصية بالتشجير والمصطلحات المتناثرة ، وكأن خلق (الديكور) للقصيدة يستهلك إمكاناتها الدلالية . ويقى للقصيدة فضل التناسق الكائن بين شكلنة التشجير ومضمون المشجرة ، وعندما ننظر إلى البيت الأساس الذي يمثل جذع المشجرة وهو :

كسى الدين والدنيا نزار جلاببا ... من اليمن والإيمان لا يتمـزق

يخاطب ممدوحه ، وجعل المعنى عاما وشاملاً (كسى الدين والدنيا..) وترك التفصيلات لفروع الشجرة وغصونها التي جاءت تفصيلاً لما أجمل ، وجمع لممدوحه صفات حسنة للدين وللدنيا كـالسخي والنور العادل والجواد ... وتشكيل الشجرة لقصيدته المادحة في حد ذاته مدح ، فكأن الممدوح شجرة خيرة معطاءة .

والبناء التشكيلي للمشجرة هنا بسيط وغير معقد كالتشكيلات المركبة ، وبساطته قد انعكست بالإيجاب على المستوى الشعري لأن حجم الصنعة قلّ نسبياً مقارنة بالشكول الهندسية المركبة . وهنا يعتمد الشاعر على التناسب وحسن التقسيم

(١) السابق ، ١٧٥ .

مع الحفاظ على سر المسبعة يمنة ويسرة . (راجع شكل ١٩). ومهارة تنفيذ المشجرة مهارة تحريرية في المقام الأول .

ولقد تكررت المحاولات اللاحقة للمشجرات مثل(محاولة محمد فهمي ١٣٣٠/ محاولة الشيخ محمد الفحام من حماه بسوريا ...) وحديثاً وجدت محاولات مشابهة سنقف معها ونمثل لها في القسم الثاني لهذه الدراسة .

١/١ فكان الرسام اليوناني (زوكسيس ٣٩٨ ق.م) قد رسم طفلاً ممسكاً بعنقود عنب، وكان العنقود شديد الشبه بالحقيقة حتى أن العصافير ترددت على عنقود العنب، وقيل وقتئذ إن العصافير هي التي تنقد اللوحة، لأن الطفل لو كان شديد الشبه بالحقيقةَ كعنقود العنب لما تجاسرت العصافير على العنقود . والشاهد هنا أن (زوكسيس) محا عنقود العنب ، واستبقى الجزء الأروع الذي قلّت فيه درجة المشابهة.

والسعي إلى التميز هو الحافز على الإبداع .. وإذا وجد الحافز فلابُد من مؤهلات وموهبة تساعد على بلورة رغبة التميز في إبداع فني .. والمعادلة في ظاهرة التشكيل الشعري جاءت ناقصة ، والنقص هو الذي هيّأ لشعراء ما بعد السقوط العباسي البحث عن التميز من خلال معطيات ثقافية محدودة، وتمثل النقص في اختفاء مصادر الإرواء الثقافي فاحتمى الشعراء تحت خيمة من مدخرات السابقين عليهم، وأصبح الأداء الشعري مجرد أبنية منحوته سطواً على متحف الذاكرة، أو استدعاء قصدياً للذهني والمجرد ، ففرض المنطق إرادته الباردة في غيبة التوهج الشعْري والشعوري ، واستثمر الشعراء رصيد الوسائط المعيارية ، وحاول بعض الشعراء ألا يكونوا جزءاً من التخلف ، وذلك لتوافر الجزء الثاني من المعادلة الإبداعية وهو رغبة التميز .

ما الطريق إلى التميز ؟ خرج الشعر من بلاط الحكام ، واقترب من عامة الناس.. ضعفت المغامرة الشعرية واللغوية ، وكثر الشائع والمشترك في المعجم التعبيري... فضاع ماء الشعر بما فيه من رؤى جديدة وجموح ومشاعر وخيال وخصوصية تعبيرية . تماماً كما ضاعت المكتبات المحروقة ، وضاع الوضع الاجتماعي اللائق للشاعر ، وضاع تذوق أكثر الحكام للشعر ، فكان من الطبيعي أن الباحث عن التميز سيستثمر ما تبقى من رصيد معرفي مع كد

ذهني خاص يعمل في اتجاه الذوق الشعبي لإبهاره ، ومن ثم الإبهار بالبديع واللغة الصعبة ثم التشكيل الشعري المستثمر للوسائط المعيارية .

٢/١ جاءت القصيدة التشكيلية إذن ، لتترجم المسافات العميقة الموحية في العقل العربي بموروثه الحضاري والمعرفي، إذن فالقصيدة التشكيلية تعبير عن إرادة فنية باحثة عن التميز الذي لم تمتلك معادلته امتلاكاً كاملاً ، فكان الذوق المبهر للشعب، ولذلك فالقصيدة التشكيلية لا تنضاف إلى مظاهر الضعف الشائعة عن تلك الفترة ، لأنها تعبر عن تغير الرؤية ، وتعبر عن الإرادة الفنية للعصر بإمكانات العصر ، فكل عصر يولد بثقافته وإمكاناته شعوراً جديداً بالماضي ، وكل عصر يخلق قيمه الذوقية والمعيارية .

ومصدر الظلم لهذه الظاهرة أن المؤرخين للأدب كالمؤرخين للسياسة رأوا أن التركيز على الحكام وبلاط الحكام هو كل شيء .. فحكموا للأدب بقوته نظراً لقوة الحاكم وبضعفه نظراً لضعف الحاكم ، وقسمت عصورنا الأدبية تقسيمات سياسية لا تمت بصلة ومصداقية لحقيقة المسار الفني للأدب العربي . إن التاريخ ليس هو المفسر للفن وإنما الفن هو المفسر للتاريخ ، وهو الشاهد عليه ، وفي ضوء هذا المنظور سنحكم على ظواهرنا الفنية بمنظور فني لا بمنظور السياسة والتاريخ ...

٣/١ لقد أصبح الكد الذهني لاستحداث شكل أو جمع بديع أو التوشية بألفاظ صعبة هو سبيل التميز ، ومن ثم لم تملك القصيدة التشكيلية ما تقدمه لمشروعها الشكلي من جديد ، ولذلك استثمرت ما كان وما هو كائن فأصبحت في خدمة نوع بديعي ووزن شعري لم يتغير ، وسعي الشعراء إلى التجريد كغاية، وأصبح جهد التميز واقعاً على الشاعر لا على النص الشعري .

والغريب أن الظاهرة التشكيلية التي سخرت الفنون لخدمتها قد نمت في مجتمع سيطرت عليه الروح الدينية المعادية لكثير من الفنون لاسيما الرسم

والترسيم . ولم تكن الفنون التشكيلية وقتئذ قد أخذت وضعيتها الإبداعية أو التنظيرية ، ولذلك كانت الإفادة منها فطرية .. والإفادة تعد سبقاً في حد ذاته.

وجاءت حيدة الخطوط الهندسية لترضي الروح الدينية ، وتبتعد عن الترسيم وتعطي فرصة للتجريد ، وكانت جمالية القصيدة التشكيلية تستمد مقوماتها من أصول كلاسية كالترتيب والتناسق والوحدة ... وهي نفسها الشروط التي أقرها أرسطو عندما ذكر " ... أنه لايمكن لكائن أو شيء مؤلف من عدة أجزاء أن يكون على جمال إلا بمقدار ما تكون الأجزاء مكونة بترتيب متناسق "[1]. وهذا يختلف بالطبع عن مفهوم الجمال التشكيلي المعاصر الذي استبدل طموحات تقنين الجمال بالإحساس .

١/٢ مرت القصيدة العربية الغنائية بمرحلتين ، أما الأولى فكانت المرحلة الشفوية بتبعاتها التي أثرت على فنية الإبداع ومقاييس النقد. وأما الأخيرة فكانت المرحلة التحريرية التي غيرّت من مفهوم الإبداع وطوّرت مقاييس النقد الذي تحول من تأثري شفهي إلى منهجي تحريري . ثم جاءت القصيدة التشكيلية إمعاناً في تطور المرحلة التحريرية .

كانت القصيدة الجاهلية الشفوية نوعاً من التخارج الجسدي للخطاب الشعري البليغ وموسيقاه العالية ، وكأنها قصيدة الصوت المرتفع، ومن ثم اعتمدت القدرات الصوتية بالنبر والقافية والوصف الحسي ومقاربة التشبيه ؛ لتحريك العوارض الغريزية للتلقي الشفوي، ومن ثم كان فعل السماع والتلقي مقدراً في زمنية الإبداع ؛ لأن المتلقى هنا طرف مؤثر في معادلة الإبداع (نص/مرجع/متلقى).

وجاء الأداء الشفوي لصعوبة مواد التحرير ، وكانت الشفوية مناسبة للذهنية العربية القلقة الكثيرة الترحال، ولذلك اعتمدوا وحدة البيت ، وكثرت

---

(١) راجع فن الشعر لأرسطو .

القصائد الدائرية الحكى المناسبة للأداء الشفوي مثلما هي عند كثيرين (كعنترة وامرىء القيس .. وغيرهما) .

وكان المقياس النقدي موازياً لطبيعة الأداء الشفوي، فجاءت النقدات التأثرية المحدودة موجزة/مسجوعة/لغوية غالباً ...، وطالب النقاد الشاعر بـ : الوضوح/ المقاربة في التشبيه/ تناسب المستعار للمستعار له / الصور الحسية... .

وجاء الشكل التحريري التقليدي صدى مباشراً للإلقاء الشفوي نفسه، وكأن اللغة الصوتية غلبت اللغة التحريرية ، فكان الشطر الأول موازياً للشطر الثاني على امتداد أفقي واحد، وبينهما مساحة بيضاء هي نفسها فاصلة الصمت اللازمة للتنفس أثناء الإلقاء الشفوي .

٢/٢ ولم يكن هذا الشكل التقليدي هو الوحيد ، وإنما شهد الشعر العربي محاولات السطر الشعر في وقت باكر ، ثم انتشر التثليث والتربيع والتخميس ثم أعاد الأعشى محاولة السطر الشعري وابتدع أبو نواس القوافي الحسية، ووجدنا (النثر نظم والنظم نثر) . لكن هذه المحاولات الجزئية ظل أكثرها حبيس مراجعنا، لأنها محاولات فردية لم تقوَّ على المواجهة الجمعية ، حتى كانت محاولات القصيدة التشكيلية ، والتي لم تنتشر الانتشار اللازم على الرغم من امتدادها الزمني ، لصعوبتها ، ولأنها استراحت في أحضان شعراء الفرق الإسلامية والصوفية بخاصة فيما بعد فضلاً على قلة النماذج النصية نسبياً .

ولما تيسرت مواد الكتابة ، وانتشرت صناعة الورق، وكثر تحرير النص الشعري بدأت الملامح الفنية للقصيدة في الانحياز ناحية معطيات التحرير الشعري، فقل التشبيه، وكثر المجاز ووجدت الصور المركبة ، وزاد البعد التجريدي وحدث التصادم بين التعود الشفوي ومستجدات التحرير والذي انتهى بالعيب على أبي تمام (لماذا لا تقول ما يفهم ...؟) وانتشار التحرير نقلة

حضارية لاتقل في تصوري عند دخول المطبعة إلى المنطقة العربية في العصر الحديث .

كان أمر العناية بتحرير القصيدة قد ساعد على العناية بشكلها وجغرافيتها ، قد خلت الألوان ، وتنوعت الخطوط وتسربت الزخارف إلى أن انتهى الأمر بظاهرة التشكيل الشعري البسيط فالمركب ، وكانت القصيدة التشكيلية بشكولها الهندسية ثم بشكولها النباتية .

٣/٢ وكان السؤال عن جدوى التشكيل الشعري، وهل يمثل جزءاً مستقلاً عن القصيدة؟ أم هو جزء من القصيدة ؟ وهل التشكيل يمكن أن يحدث تأثيراً فنياً ونفسياً ويعطي شحنة جمالية للنص الشعري أم هو مجرد لعبة مجانية .

لقد كان التشكيل جزءاً مؤثرا ومهماً ، وقد جعل للنص الشعري وحدته العضوية اللازمة للتشكيل الشعري ، فارتفع النص فوق الرؤى الجزئية ووحدة البيت إلى وحدة النص فوحدة التشكيل . لكن القصيدة التشكيلية قامت على أرجل القصيدة التقليدية ، فلم تأت بجديد يذكر في الموسيقى الشعرية أو الأغراض الشعرية ، ولكنها لفتت النظر إلى إمكانات الشعر التقليدي إذا زُود ببعض أنواع البديع ، ومضمون القصيدة مع تشكيلها جاء محملاً بأبعاد فكرية وثقافية غائرة في عمق ثقافتنا العربية ، فاستثمرتها الظاهرة التشكيلية بشكل جيد .

لم تكن القصيدة التشكيلية مجرد إحلال لأسلوب حادث محل أسلوب تقليدي ولكن المحاولة فتقت شرنقة التقوقع ، وانفتحت على الفنون لتفيد وتستفيد، ومن ثم عملت القصيدة البصرية بفعل التلقي البصري على تفكيك بنية الإدراك ، لانفتاح النص الشعري على الفنون الأخرى ، والعلوم الأخرى (الوسائط المعيارية) ومن ثم تحركت الدراسة مع المصطلح ، ثم البحث عن مصادر الظاهرة ، ثم الرؤية الفلسفية فالرؤية الفنية الجمالية التي انتهت بنماذج

نصية محللة من أنواع التشكيل الشعري المختلفة (المربع والمستطيل / الدائرة/ التختيم / الموشح / المشجر ...).

١/٣ شهدت ظاهرة التشكيل الشعري قلة النماذج النصية قياساً بالامتداد الزمني الطويل، ولهذا الأمر أسبابه التي تناولتها الدراسة وأبرز الأسباب تحجيم التداول فكان التداول خاصاً ، فضلاً عن صعوبة نظم وتنفيذ هذا النوع الشعري الذي يحتاج لأكثر من المهارة الشعرية ، لأن القصيدة التشكيلية ضاربة بجذورها الإبداعية الأساسية في مجال البديع والرياضيات والهندسة والعقيدة معاً ، ولذلك فهي تحتاج إلى استعداد خاص.

٢/٣ من الملاحظ أن موضوعات القصيدة التشكيلية قد دارت في فلك غرضين تقريباً هما : المدح والحب والهيام ... وهما من الأغراض الشعرية التقليدية. أما المدح فهو غرض واجب الوجود مع القصيدة الغنائية ، لأنه ملازم للانسان منذ تنفسه على الأرض ، وبدافع الفروق الاجتماعية . وكان المديح في أكثر القصائد التشكيلية قد تعلق بالحاكم أو الإمام ، ومن ثم كان بعض المديح تملقاً وإقراراً برئاسة ، وأكثر المديح في القصائد التشكيلية كان عن قناعة فكرية بدور وصفات الإمام .

وفي الحالتين أراق المديح أبهى المزايا وأفضل الصفات وأقوى الألقاب للمدوح، وكانت مثل هذه الصفات ككلمات مفردة مساعدة بقوة على التشكيل، وتسهل حركية البيت ، ولاتحدث خللاً إذا أعيد ترتيبها على نحو ما .

وكان الغزل هو الموضوع الثاني ، ومن الطبيعي أن يوجد حالما وجد الرجل ووجدت المرأة ، إلاّ أن أكثر موضوعات الغزل قد ركزت على الهجر ومعاناة البعد عن الحبيب ، فخف الوصف الحسي لجمال المرأة تحت وطأة الهجر وتداعياته. من ناحية ، ولارتباط أكثر القصائد التشكيلية ببعد ديني ارتفع فوق المحسوسات المباشرة - من ناحية أخرى .

واستئثار الغزل والمدح بمنتوج أكثر القصائد التشكيلية يثير استفهام السبب والعلية، واعتقد أن ذلك يعود إلى أن المدح موجه إلى شخصية بعينها ، وكذلك الغزل الذي يُسهل حركية الاستبدال الرمزي أحياناً ، ومن ثم فالشخصية المنفردة هنا تحظى بمركزية البناء الشعري والتشكيلي، وتصبح الصفات الواصفة أو المادحة متناثرة ومتوافرة لتكوين الإطار التشكيلي، وهي في الوقت نفسه شديدة الصلة بمركزية التشكيل المعبر عن المتغزل فيها أو الممدوح . وقد لاحظنا أن الشكول الهندسية والمشجرات قد اعتمدت على فكرة المركزية اعتماداً أساسياً، وربما أن هذه الخصائص المساعدة على التشكيل الشعري قد لا تتوافر في أغراض أُخر كالرثاء والوصف والهجاء ... .

١/٤ عنيت الدراسة بمحاصرة الظاهرة التشكيلية عبر رؤية تنظرية وأخرى تطبيقية، فكانت من الطبيعي أن تشتمل الدراسة على : الرؤية الفلسفية والرؤية الفنية. والرؤية الفلسفية عنيت بالجذور الفنية والحضارية والتنظيرية للظاهرة، وكان من الطبيعي أن تحتجز الوسائط المعيارية مكانها المؤثر ؛ لأن الوقوف معها مكن الباحث من حصد الرصيد المعرفي والحضاري للظاهرة ، وذلك لأن شاعر تلك الفترة كان قد ارتبط عضوياً بعصره وبشعبه بعدأن ابتعد عن بلاط الحكام ، وجاءت القصيدة التشكيلية ليستثمر أصاحبها رصيد العرب من الفنون والعلوم، لأنها قصيدة لم تكن مقصورة على البناء الشعري فقط .

٢/٤ فالمعيار الرياضي مثلاً قد شكل الهيكل العظمي للقصيدة التشكيلية ، وكان ذلك بفضل ثقافة العرب الرياضية والهندسية ومعرفتهم للمتواليات وعلم الأوفاق والمربعات السحرية ، فضلاً عن الخلفية الأسطورية والدينية لبعض الشكول، وكان للوزن الشعري علاقته المباشرة بالرياضيات وارتبطت الكلمة الشعرية بالحسابات الرياضية والتأريخ الهجائي ، فضلاً عن علاقة التحرير الخطي نفسه بالنسب والمساحات والقياسات المساعدة على التشكيل .

٣/٤ أما المعيار البديعي،فكان المساعد الأساسي على بناء أكثر التشكيلات الشعرية التي جاءت بدورها تطبيقات شكلية لبعض أنواع البديع لاسيما أسرة الطرد والعكس القائمة جمالياً على أساس الانجسام والتخالف ، مما حقق باستخدامه توازياً جمالياً بين النوع البديعي والجمال التشكيلي وبهما كانت التكوينات الشعرية التشكيلية . علماً بأن القصائد التشكلية وإن قام أكثرها على نوع من أنواع البديع إلاّ أنها لم تسرف في استخدام المحسنات البديعية كغيرها من القصائد المعاصرة لها ... فضلاً عن تخفف القصائد التشكيلية من الألفاظ الصعبة ، وإن استبدلت بمصطلحات صوفية ودينية في بعض القصائد .

٤/٤ وكان المعيار الديني أبرز المؤثرات المعيارية على البناء الشعري والتشكيلي في القصيدة التشكيلية ، لأنه معيار محمل برصيد موروث ، وممارسة واقعية واسعة في فترة زاد فيها الحس الديني بعد التتار والصليبيين ، ثم انتشار الفرق الصوفية بخاصة.

ولم يكن المعيار الديني معوقاً مع هذه الظاهرة كما كان معوقاً في فترة "ملتون" الإنجليزي - مثلاً - ، بل على النقيض تماماً ، كان المعيار الديني قد ولّد قلقاً إبداعياً سكن الشعراء وانتهى بهم إلى البعد عن التجسيم وتفضيل التجريد في تشكيلاتهم الشعرية، وكان المعيار الديني قد استمد خصائصه الجمالية من بعض الرصيد الجمالي في القرآن الكريم كسمة التكرار والقلب والتناسب ، ثم جاءت الفرق الإسلامية لتنوع المعزوفة الجمالية والذوقية حسب اتجاهها الفكري فأصبحنا أمام رصيد متنوع لإخوان الصفا والفاطميين والمتصوفة... وصبوا جميعاً في معين واحد وهو (... القصيدة التشكيلية) فازدادت تنوعاً في شكولها ومضمونها .

٥/٤ ونستطيع أن نردد باطمئنان أن القصيد التشكيلية بكل ما فيها من مظاهر ضعف قد عبرت بصدق عن ذوق جمالي يتصل بالزمان ويرتبط بالمكان ارتباطاً

وثيقاً ومن ثم جاءت الرؤية الجمالية مختلفة أشد الاختلاف مع تصور الغرب لجماليات الخطوط والشكول والتي تؤمثل لتنظيراتها القديمة والجديدة بمجموعة من الفلاسفة والفنانين والمنظرين ، ومنهم (روبيرفيشر) في كتابه (عاطفة الشكل المرئي ١٨٩٠)، ورؤية الفنان كاندنسكي الذي قال : " إن الأشكال الحادة الرؤس ترتاح إلى الألوان الدافئة ، بينما الأشكال المستديرة ترتاح إلى الهدوء ... والأبيض يوحي بعالم بارد وباهت، والأشكال الخطية المتجهة إلى اليسار أو أسفل تعبر عن المادية "[1].

بينما تشكيلات القصيدة التشكيلية تشير أولاً إلى أهمية التحام أجزاء النص في وحدة عضوية ، ومن ثم تشكيلية ، وهي روح ورؤية فنية افتقرت إليها القصيدة العربية من قبل ... ومن ناحية أخرى فهذه التشكيلات (دائرة/ مثلث / تختيم / تشجير ...) اعتمدت على التناسب والتوازن والتكامل البنائي واستمدت جمالياتها من المفهوم الإسلامي للكون الذي هو خلق إلهي متكامل ... والكون المخلوق يشير إلى بعد أزلي ، ويرتبط بمركزية قدرة الخالق سبحانة ، ولذلك اعتمدت الشكول على فكرة المركزية كأساس بنائي مشترك ، والمركزية تشير إلى القوة المتحكمة في الكون المخلوق، وهكذا كانت الدوائر البسيطة والمركبة والمثلثات والمربعات وحتى التشجير نفسه ... وإن تحركت فكرة المركزية ببعد رمزي من نص إلى آخر عندما كان يستقر حرف في مركز التشكيل ، ومع (التختيم) استقر تكوين أرابيسكي في المركز دونما تسمية ، وكأنه رمز للتجريد الذي حرص عليه أكثر الشعراء حرصاً زائداً ، ليبتعدوا عن التجسيم المستكره إسلامياً .

١/٥ وفي الرؤية الفنية كان الوقوف مع جمالية المكان المستحدثة ودورها كمفتاح للقراءة والتذوق للبصر والحواس ... وإن كانت جمالية المكان التشكيلي قد

(١) نقلاً عن النقد الجمالي / أندريه ريتشار / مترجم .

ضحت بالحلم والأداء التلقائي وأعلت من شأن الصنعة ، والصنعة ليست عيباً فنياً كما يشيع النقاد دائماً، وإلاّ علينا أن نعيد النظر في تقديرنا للشعر العربي أو أكثره منذ الجاهلية، وفي نحت الشعر وتحكيك الشعر واعتماد المطولات... .

وفي الرؤية الفنية كانت إشكالية المسلك النقدي أهم ما واجه الباحث ، لأن البناء النوعي للقصيدة التشكيلية لا يناسبه التحليل التقليدي مذهبياً كان أو انطباعياً ، لأنه سينغلق على حدود النص الشعري فقط ، وهذا يعني تجاهلاً صريحاً لمكونات القصيدة التشكيلية . والتحليل النفسي سيمثل حالة ذاتية ، وابتعاده عن الموضوعية بقدر تجاهله لمعطيات القصيدة المتشعبة . داخل بناء القصيدة التشكيلية .

أما الدراسات الجمالية فأكثرها اكتفي بالشكل دون الغوص في جوهر الفكر والعاطفة كدراسات لـ(هربارت) الألماني، و(روبيرفيشر) و(كاندنسكي)[1]، والجمالية العقلية عندهم انحسرت في دراسة الشكل . بينما جاء الناقد الإيطالي (بينيد يتوكروتشيه)[2] وقد تجاوز الشكلانية عندما رأي أن " الجمال الطبيعي ليس إلا حافزاً، أما الجمال الحقيقي فمن عمل الفنان ، لأنه ينبع من الحدس، ويتفجر من العاطفة والإحساس بشكل صورة جميلة بقدر ما تكون نقية وقوية التعبير"[3].

وفي النقد العربي كانت دراسة (روزغريب)[4] ودراسة (عز الدين إسماعيل)[5]

(١) (عاطفة الشكل المرئي) لروبير فيشر/وكتاب (النقد الجمالي) لأندريه ريشا. سبقت الإشارة إليهما.

(٢) ناقد وسياسي إيطالي أخذ روح منهج (هيجل) وكان له تأثير كبير في الفكر الإيطالي وأهم أعماله كتابه (الجمالية) ١٩٠٢.

(٣) النص منقول من كتاب (النقد الجمالي) لأندريه ريشار .

(٤) النقد الجمالي/ روزغريب . راجع . / وسبقت الإشارة إليه .

(٥) راجع : الأسس الجمالية في النقد العربي / د. عز الدين إسماعيل / وسبقت الإشارة إليه .

وحاولا التخلص من النقد الشكلاني ، وغاصا في تقدير روح العصر ولاسيما دراسة د.عز الدين إسماعيل الذي رأي أن النزعة الجمالية متشبعة إلى ميادين الفكر والروح والطبيعة ، وقدّر في دراسته النواحي التاريخية والاجتماعية ، ولقد أفاد منه الباحث.

وكان المسلك النقدي لتحليل النماذج النصية قد أفاد من الرؤية الجمالية الشاملة وقدّر سيميولوجيا معطيات القصيدة التشكيلية ، ومن ثم اعتمدنا على تحليل طبقات ومستويات الصور الثلاث في القصيدة التشكيلية مع تقدير لوحدة العمل التشكيلي بكل أبعاده التكوينية.

وتحليل الصور اعتمد على المعطيات الحسية التي قادت إلى الاستدلالات العقلية ، لارتباط التحليل بدوافع التكوين ، الأمر الذي عزّز المنظور الجمالي بالفروض الكونية والوسائط المعيارية . وبهذا حاول الباحث عبور المفارقات التنظيرية بين علماء الجمال والفلاسفة .

.. وبعد

فإن وقفة الشاعر العربي وهو يصنع قصيدته التشكيلية بصياغة شعرية ، وخطوط هندسية ونباتية ، لهي تعبير حقيقي عن ذوق العربي بكل رصيده الحضاري وانتمائه المكاني ، وهي نفسها الروح التي "هندس بها الشاعر العربي تفعيلاته وقوافيه، وزخرف بها كاتب المقامة سجعه ونغماته ، وهي نفسها المقياس البلاغي الذي استحسن واستهجن، وهي نفسها الوقفة التي ولد بها أنواع البديع التي زادت عن المئة، هذه الوقفة التي تضع المفرد الجزئي المتناهي .. في مكان من تركيب يشمله، بحيث يجيىء التركيب كله موحياً بالمجرد الكلي اللامتناهي واللا محدود .

هذه الوقفة التي وقفها المتصوف العربي حين رأى في فردية ذاته حقيقة الكون في تجردها وشمولها ، وفي الفرد الواحد الإنسانية بأسرها . هذه الوقفة التي نراها منبثة في تراثنا من عقيدة وأدب وفن وفكر "[1].

(١) الوسطية العربية / جـ ٢.

وكانت القصيدة التشكيلية قد زادت التصاقاً بذوق الشعب عندما ابتعد الشعراء عن مقاليد الحكم وبلاط الحكام والزي الرسمي ، واقتربت من الأدب الشعبي لولا فضل من تميز بالفصحى بألفاظها وزخرفها البديعي، والذي قصده الشعراء قصداً ، لإبهار عامة الناس ، ولانتزاع الإقرار بالتفوق والتميز بمقاييس ذلك العصر .

لم يخطىء الباحث إذن عندما قدر للظاهرة جذورها ووسائطها المعيارية التي هيأت لتحرير وتشكيل الظاهرة . ولم تكن القصيدة التشكيلية تسبح في سمادير لا تطعم جائعاً ، ولاتروي عطشان ، لأنها ارتبطت بذوق عصرها وثقافته ، فجاءت محملة ببعض السلبيات ، وكثير من الإيجابيات التي أشرنا إليها . فماذا -إذن - عن القصيدة التشكيلية التي عادت إلى الوجود في أدبنا العربي المعاصر ؟؟ .

القسم الثانى

القصيدة التشكيلية
فى الشعر الغربى

عندما قتل " قابيل" أخاه "هابيل" قيل في أحد أبعاد الرمز : إن الزارع قتل الراعي ، وهذا معناه أن الحضارة البشرية تتطور وتتغير بوسائل عديدة ، وأن مرحلة الزراعة قد أعقبت مرحلة بدائية هي مرحلة الرعي .

ومع ظاهرة القصيدة التشكيلية يحق لنا أن نتساءل عن إمكانية تحولنا من ثقافة الكلمة إلى ثقافة "التشكيل" الذي يذيب اللغة الشعرية في فنون أخُر ... فإلى أي حد تصل حدود الإذابة ؟ وما الإفادة المتوقعة من تلك الإذابة ؟ وهل يمكن أن يكون تجريد اللغة من دلالاتها له بديل تشكيلي قوي يحقق الانطباع التجريدي المقصود، بدلاً من المعاني اللغوية التفصيلية والحسية ؟.

وإذا كانت اللغة ترمومتر الحضارة .. فما موقف لغتنا الشعرية إزاء تقنيات العصر، وذوقياته المتطورة والمتقلبة معاً ؟ وهل من حقنا أن نحتفظ للغتنا بجمالياتها ونزيدها توشية ، لنعيد دورة الأسلاف ؟ أم يجب علينا أن نعيد - بقدر من التوازن - النظر إلى لغتنا الشعرية في إطار دقة التفكير ، ومدى ارتباطه بالتمكن من رموزنا اللغوية ... وهل ستتخلى اللغة الشعرية حينئذ عن غايتها القديمة في الجرس الجميل ؛ لتنفتح على حدود الدال القوي الذي يوشج الصلة بين بنية الجملة وبنية الواقع ...؟.

علامات استفهام كثيرة تتزاحم حول ظاهرة القصيدة التشكيلية في شعرنا المعاصر، لاسيما وأن الظاهرة تحمل - بتنظيراتها قبل نصوصها - الآمال الطموحة الراغبة في تفتيق الشرنقة الحريرية التقليدية، لينفتح النص الشعري على الفنون انفتاحاً من نوع آخر ، يجعل القصيدة التشكيلية ابنة شرعية للعصر عندما تتكامل فيها ثقافة العصر وفنون العصر واتجاهاته . هي تجربة ستخلق فلسفتها الجمالية تماماً كما خلقت مصطلحاتها .

لقد ساعدت قصيدة الشعر الحر التشكيل الشعري مساعدة مباشرة لمرونتها، ولاعتمادها على وحدة التفعيلة - كما سنرى - حتى أن المضمون الشعري أصبح هو الباحث عن التشكيل المناسب ، وليس العكس .

وباتت الصفحة البيضاء بفضائها جزءاً من التجربة الشعرية التشكيلية ، لأن الشاعر لايعتني بمجرد التنسيق لكلماته الشعرية ، وإنما يعتني بالتشكيل الذي يحدد - إلى حد بعيد - طريقة القراءة بالإضافة إلى إكساب الصفحة نسقاً فنياً خاصاً لتصبح جزءاً حقيقياً من التجربة التشكيلية ، وجزءاً من الصورة الشعرية الكلية بكل معطياتها النفسية والفكرية والصوتية الموسيقية .

لقد استجابت القصيدة التشكيلية القديمة - كما رأينا - إلى الإيقاع الفطري فكانت القافية شأنها شأن ضربات القلب ، ووحدات التنفس مما جعلنا ننسجم مع ما يماثلنا . ومن ثم احتفظت القصيدة التشكيلية القديمة بالإيقاع وبالأوزان الشعرية التقليدية دونما تجديد .

ومن ناحية أخرى قد ارتكز المنظور الجمالي للقصيدة التشكيلية القديمة على تكويننا الفسيولوجي والبيولوجي القائم على المماثلة الثنائية ، فالإنسان يتماثل جانبه الأيمن مع الأيسر ....، وكذلك التماثل بين شطري البيت أو مفردات التشكيل الهندسي.

وكانت المركزية قيمة أساسية في التشكيل الشعري القديم حيث الحرف المركزي أو الكلمة المركزية التي يبدأ منها التشكيل [1].. وإليها ينتهي " حتى إذا ما استقرت العين على هذا المركز حدث لها جذب طبيعي أن تجول في بقية الجهات متجهة يميناً ،

(١) التشكيل المرسوم يمثل انقطاعاً على امتداد حافاته، ويمتاز بصفة الاندفاع نحو المركز داخل المحيط الشعري، والتشكيل المركزي هنا قد يكون رمزاً لرغبة التوحد المجتمعي وهي ظاهرة تناقض دوافع التقطيع والتفكيك في القصيدة المعاصرة.

ويساراً ، فإذا ما كان هنالك اتزان بين الجانبين استراحت راحة مصدرها الاقتصاد في جهدها العضلي"[1].

لقد كانت التشكيلات الهندسية القديمة جميلة بنظامها وهندستها جمالاً أقرب إلى اللغة الشعرية نفسها آنذاك ، وهي لغة تكفي نفسها بنفسها بمنظومات مثقلة بالبديع لتنعم النظر إليها وتعجب بشكلنتها ، لكنه إعجاب غير مثمر، لأن التكرار العددي من ناحية وتكرار وحدات الأرابيسك من ناحية أخرى لا يساعد على تداعي الأفكار ؛ لأنه يبرمج المتلقي على نوع واحد من الثبات المنتظم المسافات[*].

لكن القصيدة التشكيلية الحديثة تجاوزت الشكول الهندسية، وكسرت حدة النظام العقلي الصارم والتكرار اللا نهائي ، لتقترب بخطوطها التشكيلية من خلجات النفس، وتصورات اللا وعي ، وغاصت في الأعماق الإبداعية للشاعر فخلقت شكولاً متباينة أكثرها أقرب إلى التجريد منه إلى التجسيد المباشر.. وكاد يختفي الشكل الهندسي بعقلانيته اليقظة تحت وطأة الحلم واللا وعي ، وحدة المشاعر وغلبة الأحاسيس على العقل والمنطق ... فابتعدت القصيدة التشكيلية المعاصرة عن حدود النظم المسيطر على تشكيلاتنا الشعرية القديمة ، واقتربت من الشعر والشاعرية . ومن ثم لم تعد اللغة الشعرية تكفي نفسها بنفسها لتوازي ببديعها ونظمها حدود الشكول الهندسية، وإنما سنجد لغة أقرب إلى مسائل الجبر - على حد تعبير د. زكي نجيب محمود - التى تثير الاستفهامات ، وتقدح العقل لمعرفة ماذا يُراد بها ، ولم يعد المنظور الجمالي قريب المنال عبر التماثل والتشابه ، لأن التجريد يقف غالباً خارج حدود المحاكاة المباشرة للطبيعة فهو كيان قائم بذاته .

---

(١) فلسفة النقد / د.زكي نجيب محمود /ص٢٢/ .

(*) ويرى "بلاشلار" رؤية مخالفة لجمالية التكرار الرتيب فيسميه (العبقرية الرتيبة فهو عنده عبقري لأنه الرتابة متخفية وراء تنويعات Une Monotonie Geniale فنية رائعة وبروابط فنية بارعة (تشكيل...) . ويظهر أن كلاً من الرتابة والعبقرية تستفيد من خلال مقارنة الكيفية التي يتم بها العمل في الشعر والرسم .

وقد يأتي التشكيل الشعري - أحيانا - حاملاً لمرئيات بصرية أو مثيراً لأصوات تفرضها طبيعة التشكيل ، وفي هذه الحالة فالتشكيل لايعمد إلى مجرد المحاكاة الساذجة وإنما يثير الفكر والغرائز، ويعكس توتراً مقصوداً تختلف درجته تبعاً لقدرات المتلقي الثقافية والشعورية، وقدرته على الانفعال مع المثيرات الحسية القائمة في التشكيل الشعري.

والقصيدة التشكيلية تعطي للشعر بعداً مكانياً تشكيلياً بالإضافة إلى طبيعته الزمانية الجوهرية، فيصبح النص الشعري جامعاً لمتعتي الزمان والمكان على نحو عميق جداً ، لأن متعة الزمان والمكان هنا قائمة بذاتها في التشكيل الشعري، وليست مجرد صدى تخيلي تبعثه الصورة الشعرية بقوامها اللفظي، وهذا يساعد على زيادة الخصوبة الفنية ، لأن التشكيل الشعري لا يكتفي بإثارة المرئيات البصرية وتمثُل فضاء النص ، وإنما يهدف إلى نوع من التكامل الفني(*) من خلال معطيات القصيدة التشكيلية ومفرداتها ، وهذا التكامل الفني يحقق بدوره قدراً من انسجام الرؤيا والروية بين الشاعر والحياة وبالتبعية بين المتلقي والحياة ، هذا لو حدث انسجام "هارموني" بين مفردات التشكيل الشعري لتأكيد مبدأ التلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والقصيدة التشكيلية بمفرداتها التعبيرية .

وجاءت موسيقى الشعر الحر لتزيد الظاهرة التشكيلية عمقاً لاسيما عندما يتلاحم المعنى والمبنى والإيقاع الموسيقي في كل تشكيلي واحد (... والكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات التي تروع الأذن . ومن ثم تتحدد قيمة

(*) ربما أن الإفادة الإحلالية من الفنون من بعضها قد جاء حديثاً نتيجة لاستجابة عملية لنظرية **العلاقات البودليرية**. وكان اليابانيون يرددون مثلاً قديماً يقول : "إن القصيدة ليست سوى صورة أضيف إليها الصوت ، والصورة قصيدة بلا صوت " . وهذا المثل يردده اليابانيون وكأنه معيار نقدي متعارف عليه - راجع (زمن لكل الأزمنة) بلند الحيدري.

هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد)[1].

وقد جاء التجديد الشعري بأدواته الموسيقية واللفظية ...استجابة لرغبة التجديد وبحثاً عن فلسفة جمالية بديلة تناسب إيقاع العصر و" تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي ..."[2] بعيدا عن الالتزام العددي لتفعيلات البيت الشعري، والذي كان هو هم الشاعر القديم وغايته أن يقيم بيتاً مفرداً ... أما الشاعر المعاصر واستجابة لدواعي التشكيل لفضاء النص الشعري فإن الشاعر يسعى للمعنى الكلي للتجربة الشعورية ، وأصبحت الصورة الشعرية تعني البناء الكلي للقصيدة التشكيلية .

ومن الطبيعي أن تحرك القصيد الشكلية عقولنا المشدودة في النص الشعري التقليدي إلى منظور نقدي جديد يقدر للتجربة حقها ويأخذ في الاعتبار التقدير للبعد الجمالي للأشياء المرئية في النص المستقل بذاته ، لأن التشكيل الخارجي في القصيدة التشكيلية ليس مجرد حلى شكلية ، وإنما هو انساق بنيوية تتحرك تشكيلياً لإثراء الدلالة اللغوية والإيقاعية ، وكلما حدث انسجام (هارموني) بين الشكل والمضمون كلما تزايدت البؤر الدلالية المؤثرة ، وكثرت الأبعاد الجمالية ، لأن التشكيل يحدد بشكل مؤثر القدرة على الإحساس التصوري لفضاء النص ، ولأنه يساعد على التشابك العضوي للحدود البصرية والحسية والفكرية والنفسية معاً في آن عند المتلقي، وهذا البعد الشمولي للقصيدة التشكيلية يزيل الحواجز بين الملكات الإنسانية المختلفة بالقدر نفسه الذي تستطيع فيه القصيدة التشكيلية احتواء الفنون المختلفة عبر النص الشعري التشكيلي احتواء عملياً تكميلياً ، وليس مجرد احتواء تنظيري كالذي اعتنت به البحوث من قبل .

والقصيدة التشكيلية بمفهومها التحريري الجديد المعتمد على استغلال مساحة

(١) الشعر العربي المعاصر .../ د. عز الدين إسماعيل /٧٨.

(٢) المرجع نفسه .

الفضاء النصي بالتصوير والتجسيم قد أفقدت القصيدة العربية المعاصرة الكثير من غنائيتها وذلك لاعتمادها على الشكل الكتابي التحريري بتشكيلاته المصورة والمجردة، وهذا قلل من دوافع الإنشاد للنص الشعري[1] ، وكان الإنشاد معبراً عن حجم الغنائية الفطرية والطبيعية في مقابل التشكيل النصي الاصطناعي - إن صح التعبير- ، والتشكيل ينقسم بدوره إلى التحرير الطباعي ، والتحرير الكتابي اليدوي، أما التحرير الطباعي فهو يُشيىء الكلمة فتكتسب برودة حقيقية لأنها ابتعدت عن دفء الرعشة الإبداعية اليدوية في التشكيل ، بينما نجد الحماس والأحاسيس والمشاعر تنعكس بشكل مباشر ومؤثر على التشكيلات الخطية اليدوية، وكان " محمد بنيس " محقاً في دعوته إلى تحرير الدواوين الشعرية بخط اليد[*].

ومن الملاحظات المبكرة أن الدواوين المحررة بخط اليد قد رغبت في الزخرفة الأرابيسكية ، ولكنها أعادت تشكيل الكلمة المنطوقة تحريرياً في فراغ الصفحة لتتفاعل تشكيلياً مع البنا ءات التشكيلية للنص . أما التشكيل الطباعي فهو الأكثر تنظيماً وترتيباً لأنه - كما يقولون - عالم ثابت من الحقائق الباردة .

وبعد ...

فإذا كانت القصيدة التشكيلية تتعامل مع جدلية الكلمة عبر حدودها التشكيلية في فراغ الصفحة ، فهذا يعني تغير وسائل التعبير الشعري، وتغير مستويات التلقي ، وتبدل الفلسفة الجمالية للنص الشعري، ومن ثم فإن المقياس النقدي المكتشف لجمالية التشكيل الشعري وجدواه لابد أن يتحرك بمقاييسه بعيداً عن

---

(١) الإنشاد أحد أسباب الغنائية ... وليس هو السبب الوحيد بالطبع .

(*) جاء ذلك في كتابه " ظاهرة الشعر في المغرب " وفي بحوثه القصيرة المتفرقة إلا أن الدعوة ينقصها التخفف من الإقليمية الحادة لديه عندما يبحث بعصبية عن محاولة تميز المغرب العربي فيطالب باستخدام الخط المغربي دون سواه - سيأتي تفصيل لمحاولته لاحقاً في هذا الفصل-.

تأثير الرؤى النقدية التقليدية القديمة التي كانت قائمة على أساس تقييم الإنشاد الشفوي... وهي رؤى مازالت تتحكم في نقداتنا التأثرية والانطباعية حتى الآن !؟.

لقد امتلك الأوربيون القدرة على التحول استجابة لتأثير الطباعة على النظام العقلي للغرب " فلقد أزاحت الطباعة في النهاية الفن القديم للبلاغة (القائمة على الشفاهية) من مركز التعليم الأكاديمي ، وكذلك شجعت على قياس المعرفة على نطاق واسع ... سواء من خلال استخدام التحليل الرياضي أو من خلال استخدام الرسوم البيانية... والطباعة في النهاية قللت من جاذبية النزعة الأيقونية في تناول المعرفة"[1].

إننا في حاجة إلى مثل هذه الخطوة الجادة ، لاسيما أن الدكتور/عز الدين إسماعيل قد بدأها بالفعل عندما نبّه إلى حجم الإنشاد الشفوي وتأثيره على مقاييس النقد العربي القديم[2].

ويبدو أننا في حاجة إلى تجاوز مرحلتين في نقدنا العربي :

الأولى : مرحلة النقد البلاغي المعتمد على قياس المهارة الشفوية فى إنشاد النص الشعري.

الثانية: النقد الاجتماعي والنفسي، والذي غالباً ما يكون استعراضاً لأشياء خارج النص الشعري تماماً كالنقدات الموجهة أيديولوجياً فتتولى مهمة إسقاط التعبيرات المحافظة والاكلشيهات النقدية التي توحد - قسراً - بين موضوع النص الشعري وبين أفكار نظرية معدة سلفاً خارج النص .

إننا إذن في حاجة إلى نقد يبتعد عن جماليات الثوابت البلاغية القديمة التي قامت على أساس تقدير المد الشفوي في النص ، إننا في حاجة إلي نقد يتطور بالنظرة النقدية من البقايا الجمالية الشفاهية القديمة إلى النظرة العقلية التأملية والتأويلية

---

(١) الشفاهية والكتابية ، والتر .ج .أونج Walter J.Ong/ص ٢٣٥/ترجمة حسن البنا/ عالم المعرفة ١٨٢.

(٢) راجع كتاب " الأسس الجمالية والفنية ... / د.عز الدين إسماعيل .

حتى يتخفف الناقد من المرجعية المذهبية والذاتية ، ويستبدل ذلك بالتوثيق المرجعي الحضاري، لأنه توثيق يعطي فرصة اكتشاف الظواهر الأصيلة أو - قل - الطارئة ، ويقدر دوافع الإبداع وجمالياته قياساً بتطور وتغير الذوقيات الفنية المعاصرة ، وملاحقة للإبداعات الحديثة والحداثية للوقوف على جدية هذه الإبداعات وفوائدها المرتقبة حتى نميز بين التجريب الجاد والتخريب الصبياني في عالم يبحث عن الشاذ والمثير سعياً لتحقيق أوليات جوفاء، أو سعياً لقناعة ظاهرية تفترض ملاحقة فن الشعر لتقنيات العصر .

والباحث - هنا - إذ يحاول الاقتراب من الظاهرة لتقييمها ، فإنه سيحاول أن يتقلد رؤية نقدية خاصة جداً تقدر معطيات القصيدة التشكيلية وجمالياتها حتى لا نظلم الظاهرة بمقاييس تقليدية وشفوية قد لا تستطيع سبر غور الظاهرة .

وفي الوقت الذي يتسلح فيه الباحث بالأبعاد الفكرية والفلسفية المخلّقة للظاهرة إلاّ أنه لن يقع تحت طائلة التنظير الفلسفي للظاهرة ، لأنه تنظير - كما سنرى - يسبق حقيقة المساهمة الإبداعية ويتفوق عليها .

وعلى الرغم من أن الحاضر والمستقبل لا يأتي على صورة الماضي إلاّ في حالات الثبات والاطراد ، إلاّ أن البحث عن جذور الظاهرة التشكيلية لابد أن يعيدنا إلى الماضي سعياً وراء تأصيل هذه الظاهرة المعاصرة لملاحقة التطور الطبيعي للظاهرة من ناحية، ولكشف حجم التأثير والتأثر أو التقليد من ناحية أخرى .

ولما كانت للظاهرة التشكيلية جذورها العربية ، وجذورها الأوربية، فعلى الباحث إذن أن يحدد حجم هذه الجذور العربية والأخرى الأوربية وأيهما أسبق..ولماذا؟، ثم سنجد أنفسنا أمام التساؤل الجوهري والأهم - ونحن بصدد تقييم الظاهرة التشكيلية في شعرنا العربي المعاصر - وهو هل هذه الظاهرة تمثل امتداداً ابستمولوجياً أم تمثل قطيعة ابستمولوجية ، أو بمعنى آخر هل شعراؤنا المعاصرون قد أفادوا من ظاهرة التشكيل العربي القديم، وطوروا الظاهرة استجابة لتبدل الذوق المعاصر ، أم

أنهم عرفوا الظاهـرة من المـد الأوربي المعاصر ، فكان التقليـد أوربيـاً وصـدى مفرغـاً للنماذج الأوربية ؟.

وهذه الاستفهامات ليست محض فلسفة بقدر ما هي أطر عامة تحدد مسار البحث وقضاياه . وإذا كان الباحث قد وقف في الفصل السابق مع القصيدة التشكيلية العربية القديمة بأبعادها الفلسفية والفنية ، فإن المسار الطبيعي للبحث يحتم ضرورة التوقف المماثل مع القصيدة التشكيلية الأوربية ، لنتمكن لاحقاً من تقدير أبعاد ومعطيات القصيدة التشكيلية العربية المعاصرة وتأثرها وروافدها على أسس علميـة واثقة وذلك لتحديد الحجم الحقيقي لهذه الظاهرة التشكيلية وجدواها في حياتنا الأدبية المعاصرة .

هل يمكن أن تمثل القصيدة التشكيلية في معناها ومبناها حداثة البنية ، وبنية الحداثة للقصيدة الشعرية المعاصرة ؟ وهل للظاهرة التشكيلية جذور وبذور أوربية، أم هي وليدة الصفر الإبداعي وُجدت مع الفلسفات والاتجاهات الفنية المعاصرة؟ وهل التشكيل في القصيدة يكتفي بامتلاك قيمة إرشادية ، أم أنه يتطلع إلى قيمة عضوية، ليتجاوز حدود الانسجام القسري للسرير "البروكرستي"[1] ؟ ومن ثم يبقى التساؤل عن حدود الانسجام - لو تمّ - أهو اندماج خطي شكلاني مع المعنى الشعري يعتمد على تجميع منسق للكلمات والصور البصرية في قالب شعري تشكيلي؟ أم هو اندماج عمودي ببعد فلسفي يركب شيئا مع آخر بحثاً عمّا فوق الواقع ؟ حينئذ سيعمل الاندماج في ثنائية مرجعية ، يمثل المعنى الأول الحقل المرجعي الإشاري ، والآخر هو حقل مرجعي يفتقر إلى التشخيص المباشر ، لأن طموحاته تتجاوز التفصيلات ، وتكتفي برسم الانطباع التجريدي العام ... .

وهنا تقفز أهمية الدلالة اللغوية وغير اللغوية على مسرح الأحداث مرة أخرى لأن الدلالة اللغوية غير كافية بمفردها للتعبير والفهم للمستوى التشكيلي الحادث، ولأن التشكيل الشعري قد فرض بالضرورة مستوى الدلالة غير اللغوية .

وكان " دي سوسيير " قد توصل إلى تأسيس على شامل هو علم الدلالة، وحدثنا بإفاضة عن علم الدلالة اللغوية ، وبإيجاز عن علم الدلالة غير اللغوية . ولما جاء "رولان بارت" في مؤلفة (عناصر في علم الدلالات) حاول إلقاء ضوء أكثر على المقصود بعلم الدلالة غير اللغوية . أما " جريماس "،فكان حديثة أكثر إيجابية وتفصيلا لاسيما عندما تحدث عن الشكل الخطي بفضاء الصفحة ، وكيفية ترتيب

(١) " السرير البروكرستي" كناية عن إحداث الانسجام القسري، وهو يتصل بالميثولوجيا الإغريقية عندما كان " بروسيدون" يجبر المسافرين على الرقاد في سريره ملائمين أنفسهم عن طريق مط أجسادهم أو قطع أرجلهم .

المساحات، وذلك لارتباط التشكيل والإخراج بالإبلاغ الشعري الذي أصبح بعد المرحلة الشفوية عبارة عن (شكل + نظام + فكرة) ، بل واقترح "جرياس" أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي ؟

وكان الباحث " شربل داغر " أسرع من استجاب لهذه الدعوة وحاول تنفيذها في كتابه " الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي "[1]. وهذا يعني أن قضية الشكل الفني أصبحت قاسماً مشتركاً في التناول النقدي الأوربي والعربي . أما الناقد العربي الذي يتجاهل هذا الأمر فهو ناقد لغوي فقط ، وأنه لم يتعد بعد رأي عبد القاهر الجرجاني ورأي أفلاطون [2]، ورأيهما يعادي الشكلانيين ، لكنه كان مغلفاً بتأثير الإلقاء الشفوي للشعر آنذاك .

وإذا كان هناك إقرار بدلالات غير لغوية ، فهي أوضح ما تكون في ظاهرة القصيدة التشكيلية التي اخترقت أوربا وانتشرت في إنجلترا وفرنسا وأمريكا وألمانيا وإيطاليا ...وإذا جاز لنا أن نقترب منها فإننا سنتناولها كجزئية من تكوين كلي هو "القصيدة التشكيلية" وهي ظاهرة تجريبية لها أبعادها الفلسفية النظرية، ومن ثم فهي لم تُعن بالولوج إلى الفوضى قدر عنايتها بالبحث عن مفاهيم بديلة لتغيير جغرافية تحرير القصيدة الشعرية في وقت تتقارب فيها الفنون تقارباً إحلالياً - إن صح التعبير- ، فكل فن يتطور ليصل بتطوره حد غاية الفنون الأخرى .

"فهيدهجر " قال : " كل فن إنما هو في جوهره ضرب من الشعر " ، و"همنجواي" كان يذهب - وهو صغير - يومياً إلى متحف اللوكسمبورخ لدراسة اللوحات المعروضة هناك، ليعرف كيف يمكن للكاتب الفنان أن يعيش بعينيه عيشة صحيحة. وإن أروع ما كان يسعى إليه " بيتهوفن " أن يهب موسيقاه قدرة الكلمات المؤثرة. وإن أجمل ما

---

(١) الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي / شربل داغر / دار توبقال للنشر/ الدار البيضاء- المغرب . وكانت المحاولة جيدة قياساً بسبقها التطويخي ١٩٨٧.

(٢) يعد عبد القاهر الجرجاني من أقدم المعادين للشكلانيين ، أما أفلاطون فإنه فضل الإلقاء الشعري على التحرير الكتابي ... ولم يغره الشعر حتى يدخله في جمهوريته .

في "الجيوكندا" ابتسامتها الشاعرية ... وهذا يدفعنا إلى الإقرار بوجود شعرية بلا قصائد؛ لأن الشعر يمكن أن يتخلل الفنون الأخرى لارتباطه بالشعرية الموجودة في الأشياء والطبيعة والكون والألوان ولاسيما تشبع التعبير الفني بعاطفة جياشة، وقديماً اعتبر أرسطو " أن الرسم والنحت والموسيقى والرقص هي أشكال شعرية" لأن الشعرية مادة مبثوثة في كل الفنون والأجناس الأدبية وغير الأدبية .

وإذا كانت الشعرية تتسرب وتتشعب إلى الفنون كلها ، يخيل لي أنها المادة الأولية للإبداع الفني ، وقدر انتشارها قدر ما تقترب الفنون بعضها من بعض اقتراباً يصل إلى هذا الحد الذي وصلت إليه القصيدة الشعرية بقربها من الموسيقي والرسم.

وعندما يحاول الشعر الإفادة من فن الموسيقى فإنه يسعى لتجريد مماثل، بل ويسعى لمتعة زمانية على حساب المتعة المكانية فيما يسمى بقصيدة الضوضاء[1]، التي تستخدم أصواتاً تعني بالإيقاع أكثر من عنايتها بتقديم فكرة أو معنى ، كتلك التي كتبها الألماني " شيربارت" سنة ١٩٠٠ وتبدأ بـ :

كيكا كوكو

ايكورا لابس !

ومن بعده كتب الشاعر الألماني " كريستيان مورغنشترن قصيدته : لالولا العظيمة !

لالو لالو لالو لا ! ؟

وبلغ الانفعال بها حداً مثيراً عندما ألقى رأس الحركة المستقبلية " مارينتيني " قصيدته الضوضائية في لندن وجاء فيها :

---

(١) تسمى بقصيدة الضجيج أو الضوضاء أو القصيدة الصوتية، ويبدو أن "مارينتي " كان أكثر المتحمسين لهذا النوع الشعر الثانوي ! ، ومثل هذه المحاولات الصوتية الموزونة وجدت من قبل في تراثنا العربي الشعري والشعبي على حد سواء مثل قول الأعشى :

ولقد عذوت إلى الحانوت يتبعني شاومش شلول شلشل شول

ومثل : وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

ومثل : سلّت فسلت ثم سل سليلها فأتى سليل سليلها مسلول

Uzzzzzz ΛΛΛΛΛ
goia goiza goia...
la la la la la la la

وإذا بالمستقبلي الإنجليزي " نيفيسون " ينهض ليقرع على طبل ضخم أثناء الإنشاد .

وفي عام ١٩١٧ نظم "هوغوبال" قصيدته التجريدية الصوتية ومطلعها :

آه حاجي بيري بيمبا

وألقى القصيدة بطقوس خاصة استعد لها بملابس غريبة وموسيقى[*] .. ثم يقول بأن الذي دفعه إلى نظم الشعر الصوتي التجريدي : " أنني مللت اللغة التي أفسدتها الصحافة ... فلنعد إلى أعمق أعماق كيمياء اللغة ... من أجل المحافظة على قدسية الشعر"[1].

وإذا كان الشعر عند المستقبليين قد وصل إلى تقمص كامل للأداء الموسيقي على حساب اللغة الشعرية ، فإن طموح الشعراء نحو الفنون لم يتوقف عند هذا الحد ، لأن المبالغات التشكيلية جاءت هي الأخرى على لغة الشعر لتفرغها من دلالتها ، ولتحول الكلمات إلى تشكيل مجرد يكتفى برسم انطباع على حساب التفصيلات الجمالية التقليدية للغة الشعرية .

" وإذا كان(ڤاليري)لم يتيسر له أن يحقق حلمه في الاستغناء عن كنوز المعرفة، ليكون ملكاً على قروده وببغاواته الداخلية، فإن بعض الشعراء المستقبليين في أوربا قد سعوا للانسحاب الكلي داخل الأقفاص ليجانسوا بين لغتهم ولغة ببغاواتهم، لأن العقل والمنطق والعاطفة ماهي إلا وسائل قديمة لايجوز أن نتوسل بها لفهم أدبهم يجب أن تفكك الرؤية بحيث يصير التحلل والاضطراب هما القيمة الجمالية البديلة"[2].

(*) تسمى هذه المحاولة بـ(الشعر الآني) وهو يسعى لتحقيق تزامن وتداخل - مقصودين - في الإلقاء .

(١) راجع التفصيلات في كتاب " الدادائية بين الأمس واليوم " والذي اعتمد عليه الباحث هنا.

(٢) إشارات على الطريق ونقاط ضوء / بلند الحيدري / ص ١٨٥/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت .

وكان " كاندنسكي" من المتحمسين لصهر الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية في بوتقة واحدة . وقد كان يطمح لو يوزع الألون توزيعاً أوركسترالياً ..."[1].

ونحن إذن أمام إشكالية جديدة تجاوزت إشكالية التقارب والتداخل بين الأجناس الأدبية إلى إشكالية التداخل والإحلال بين الفنون نفسها ، حيث تجاوزت الفنون مجرد الإفادة العادية إلى نوع من التداخل والإحلال بطريقة تثير الدهشة والاستغراب ، فهل هذه المحاولات تحديث تقني للتجربة الإبداعية ذات الاستدارة الواحدة بفعل استجابتها للحواس ، وكرد فعل بيئي متغير يتغير الذوق والشكل الفني ؟ أم أن هناك فلسفة مولدة لهذه المحاولات الإبداعية المستحدثة ؟.

يقدم لنا "جاكوب كورك " تفسيراً أولياً فيقول : (إن الاعتقاد بأن الفنون تشترك في أواصر مع بعضها تضمنت نقطة التقاء في التجربة الداخلية ... وقد تجلى هذا الاهتمام في بروز الكثير من الصيغ والطرائق الفنية الجديدة كتيار الوعي والكتابة التلقائية التي تعوض العلاقات النحوية التقليدية باتصال التداعي الأدق للمعاني والذاكرة والترابطات المشابهة محل العلاقات النحوية التقليدية حتى شاع النحو الحر... وأصبحت الصيغ اللا عقلانية مثل الهلوسة والاستغراق وأحلام اليقظة ... قد أدى إلى ظهور أساليب أدبية جديدة)[2].

واعتقد أن الرسامين أسبق من الكتاب الأدباء ورأوا في تصوير الداخل حماية لهم من الواقع كما قال " والاستيفنس" بنبل الخيال وقصد به (عنف من الدخل يحمينا من العنف الخارجي)[3].

وعلى الرغم من هذا التفسير الأولى إلا أنني أعود إلى طرح آخر يسأل عم إذا

---

(١) الدادائية بين الأمس واليوم /ص ١٣٦.

(٢) اللغة في الأدب الحديث . الحداثة والتجريب/جاكوب كورك/ ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل/ص١١١/دار المأمون ببغداد ١٩٨٩.

(٣) المرجع السابق/١١٣.

كانت هذه الأنواع الشعرية (كالقصيدة التشكيلية والضوضائية) تمثل ثورة تجديدية كرد فعل ضد الماضي أم أنها تمثل بحثاً عن تقاليد قديمة مفقودة ؟.

ويعزز هذا التساؤل أن " عرزا باوند" استخدم رموز الكتابة الصينية في محاولة لإعادتنا إلى العمل الأصلي للكتابة وهو رسم العلاقات على السطوح والذي تجسد عند القدماء باستخدام الرسوم كرموز للكتابة ثم تطورت الكتابة بتنازلها عن الناحية التصويرية واقترابها من التجريد الذي هي عليه الآن ، ويشاركنا الرأي د. زكي نجيب محمود في عَرض حديثه عن التجريدية فيقول : " ألم يبدأ الفن صوراً على جدران الكهوف تصور الحيوان المراد اصطياده تصويراً مباشراً ، وإذا نحن أدخلنا الكتابة في أنواع التصوير ... قلنا إن الإنسان قد استعاض عن الصور المباشرة بكتابة مصورة يكتفي فيها بالرمز إلى الموضوع دون رسمه رسماً مباشراً ... ثم أخذت الصورة الكتابية تبعد عن الرمز التصويري شيئا فشيئاً حتى انتهت إلى الأحرف الهجائية وهي تصوير بلغ غاية التجريد "[1].

وإذا كان الصينيون قد برعوا في تكوين الكلمات من الصور فإن الشعراء في عصرنا الحديث يعاودون المحاولة مرة بالتصوير والرسم ، وأخرى ببعث لغة قديمة مثل الشاعر الانجليزي اليزابيثي " ريجارد " الذي كتب ديوانه باللغة اللاتينية .

وبالطبع فإن هذه التجارب مجرد تمهيد للتميز وليست معادلاً له إلا إذا تحققت قناعتنا بجدوى هذه المحاولات ، واعتقد أن التوقف مع درس البعدين الفلسفي والفني لظاهرة القصيدة التشكيلية الأوربية سيذيب بمنطق البحث العلمي الكثير من علامات الاستفهام المطروحة على المسار البحثي ؛ ليحدد الباحث موقفه من الظاهرة على أساس تقديره للبعد الفلسفي وتحليله لنماذج نصية .

---

(١) في فلسفة النقد / د.زكي نجيب محمود/ص١٥/دار الشروق/ط١/١٩٧٩م.

يفرض التاريخ نفسه على الفنون ، إلا أن النظرة الجمالية للفن هي التي تعطي للتاريخ معناه ...، ومن ثم تقود الخطى الإبداعية، وحتى لو لم يكن الفنانون والأدباء هم كتبة التاريخ فإنهم يعدون بأفكارهم كتبة التاريخ . ويبقى دورهم الأهم في فلسفة التاريخ .

لقد تناسى الأدباء دورهم الريادي، واكتفوا بعلاقة أحادية مع التاريخ تكتفي بالملاحقة التبعية ، ومن ثم عاش الأدب على مدى عصور التاريخ السابقة خادماً للمجتمع وللسلطويين حتى خارت قواه تحت وطأة الحاجة ، وتقوس ظهره من حمل الأطلال والتدثر بالغنائية المفرطة ، وبترديد المثاليات النظرية حيناً آخر.

لقد سئم الأدب ، والشعر بخاصة دوره كشاهد على التاريخ ، وملاحق للانجازات بالمدائح... ومع بداية هذا القرن بأحداثه المتلاحقة ، وانجازاته التقنية المتسارعة حدثت المفارقات ، فالمجتمعات تتطور من الـ أنا إلى الـ نحن ، بينما إزداد الفنان انكفاء على ذاته مع الرومانسيين - على الرغم من بدايتهم الثورية - .

وجاءت الواقعية لتعيد الشعراء والأدباء إلى حظيرة المجتمع الإنساني مرة أخرى، وليمارس التاريخ دوره السلطوي ، ويصبح الأدب تابعاً للأحداث السياسية، وفي أحسن الحالات مجردصدى للأحداث بالاتفاق معها أو بالاغتراب عنها ... فافتقر الأدب بذلك إلى دوره الريادي الأساسي.

وبدأ الواقعيون من الشعراء يعرفون أن الواقعية اكتشاف للواقع وليست محاكاة له، ومن ثم بدأ بعض الواقعيين الاتجاه إلى رصد عيوب الرؤية التسجيلية لخداع الحواس ، ثم تحركت النظرة إلى رصد القيود المتأصلة في فعل الملاحظة ، وكان لفلسفة "برادلي" التي فسرها إليوت دورها المهم في هذا المضمار .

وإلى هذا الحد والمنتوج الأدبي يتمذهب تبعاً للرؤى الفلسفية المنطقية التي تمجد معطيات القديم تارة ، وتتكىء على الذات تارة أو تمتاح مادتها من الواقع تارة ثالثة.

لكن مع بدايات هذا القرن ، ومع أول ضوء حقيقي للحرية ، كان رد الفعل الأوربي المتطرف يسعى لإلغاء الإنسان والطبيعة والمجتمع من أعماله سعياً وراء استمتاع حقيقي بحرية تعبيرية مطلقة لا تتقيد بحدود الأجناس الأدبية، بل ولاتتقيد بحدود الفنون المختلفة ، حرية تعبيرية منفتحة ، فالشعر يتحول إلى موسيقى وصوت أجوف في القصيدة الصوتية (قصيدة الضجيج) بانفتاح غير محدود على الموسيقى، ثم يتحول الشعراء إلى انفتاح مماثل على التشكيل والرسم في "القصيدة التشكيلية"، هذا في الوقت الذي نرى ونسمع عن نداءات تحجم معطيات اللغة في القصيدة الشعرية بالقدر الذي تنفتح فيه على الفنون الأخرى انفتاحاً إحلالياً لدرجة وصلت إلى حد تقطيع الكلمات تقطيعاً تشكيلياً لتفريغها من محتواها الدلالي .

وقد جاءت الحرب العالمية الأولى لتزيد رد الفعل قساوة ، ولتتفجر معطيات سنوات الكبت لاسيما بعد أن فشلت المحاولات التجديدية في القرن التاسع عشر في (البالاد / الروندو / الفيلاتيل) حيث لم تسجل أي تقدم يذكر في الشعر تحت وطأة الاحتفاظ بالوزن والقافية والشكل التقليدي .

" إن الفن الحديث لا يرغب في إيصال شيء إلى المتلقي الذي هو ملغي بالضرورة من حسابه .. وهو يستعير لغة الناس لكي لا يقول لهم شيئا، ومن ثم هو عبر انتقاء الموضوع يلغي نفسه ليفسح المجال للصدف المقصودة ..."[1]... وبدأ تراجع الاهتمام بالمضمون تحت وطأة تغيير وسائل التعبير بطريقة تنحى اللغة ، وتعلي من شأن الدلالات غير اللغوية ، " وكانت النظرة السائدة في القرن التاسع عشر تقول إن الأسلوب مجرد غطاء أو وعاء أفضله أقله جذبا للانتباه . وقد أخذت مرتبة المضمون تتضاءل أمام مرتبة الشكل عندما أدرك الكتاب أن المضمون لابد أن يتأثر بالأسلوب... حتى أصبح الشكل الآن هو مظهر التميز الأساسي، والمضمون هو العامل المشترك مع كل الأشياء ومع الآخرين "[2].

---

(١) زمن لكل الأزمنة / بلند الحيدري / ص ٢٣٩.

(٢) اللغة في الأدب الحديث/ جاكوب كوك / ترجمة ليون وعزيز / ص ١٦٠.

وقد وصل الأمر عند Ker - وهو أستاذ جامعي - ١٩١٢ حد أن أعلن : أن القصيدة كشكل فردي إنما هي شكل فحسب ، فما ليس بشكل ليس بقصيدة .. إننا نقترب من المحاولات المتطرّفة عند الدادئيين والمستقبليين ، وهي محاولات - كما سنعرضها - تركز على أهمية الدلالة غير اللغوية في العمل الشعري .

إن التأكيد الشكلي The Formal Emphasis في بدايات هذا القرن في أوربا جعل العمل الشعري المتميز يحقق التأثير لا من خلال المحاكاة فحسب بل خلال خواصه الشكلية، حيث إن الإدراك يعمل وفق مستوى الحدْس ، وأصبحت كل كلمة بجرسها وكل حرف برسمه ونظمه التحريري الموازي لنظمه الشعري يبدو وكأنه تعبير عن حالة العقل الذي انتجه ، ويؤكد ذلك ما قاله " وندهام لويس " عن وجود معيار عضوى يستخدم لكل شكل من أشكال الكلام .

وفي القصيدة التشيكلية،نسأل عن مدى اتساق الشكل مع المضمون في الوقت الذي يبالغ فيه الشكليون عندما يجعلون الشكل مصدر تعبير مستقل بذاته[1] ، لأنه كدلالة غير لغوية أصبحت قادرة على مخاطبة مشاعر القارىء مباشرة . ومن ناحية أخرى يبدل المستقبلي " مارينتي " فلسفة الجمال التقليدية بأخرى قادرة - على حد تعبيره - على التعبير عن المدى الكوني الشامل وذلك بإقرار البعد والتناقض في إقامة الشكل بدلاً من القرب والتشابه ، فأصبح التباين - بدلاً من الانسجام - هو القوة القادرة على ربط الوعي الإنساني بالعالم الطبيعي بتنويعاته وهو ما أطلق عليه "الأسلوب الأوركسترالي"[2].

إذا كانت الحرية مع المخلفات النفسية للحرب العالمية الأولى قد ولدت فلسفات موقوته ممثلة في " المستقبليين " بقيادة " مارينتيني" و "الدادائيين " بقيادة "كرستيان تزار" و"بريتون" فترتب على ذلك التجريب الشعري الذي انتهى بإعلاء شأن الدلالة غير

---

(١) المرجع السابق/١٦٤.

(٢) المرجع السابق/١٧٣/١٧٢.

اللغوية في القصيدة الشعرية ، فإن الشاعر المعاصر في أوربا بدءاً من النصف الثاني لهذا القرن أصبح يعاني معاناة من نوع آخر ، وهي سرعة التطور التقني لدرجة أصبحت معها الحضارة التقنية آلية مرعبة ... قلصت الأبعاد ، وقرّبت المساقات وألغت الحدود ...ومعها لم يستطع الشاعر المعاصر مجاراة التطور التقني بتطور فني مماثل، فلجأ بعض الشعراء إلى الاحتماء بفلسفات النصف الأول لهذا القرن كالداداثية والسريالية والتجريدية بل والتكعيبية ...وهذه العودة - في تصوري - تمثل عجزاً لاتطوراً [*].. لأن الشعراء في هذه الحالة يتدثرون بهذه الفلسفات التجريدية التي كانت في مطلع القرن ، ليتنازلوا عن أية مسئولية اجتماعية ، ويبدو أن الشعراء قد فشلوا في التحرك مع العصر تحرك المنفعل فغاب العصر عن القصيدة ، وغابت القصيدة عن العصر .

وإذا كنا نركز على ظاهرة القصيدة التشكيلية، والتي تركز بدورها على الدلالتين معاً اللغوية وغير اللغوية ، فإن انتشار هذه الظاهرة بين الشعراء الغربيين في إنجلترا وفرنسا وألمانيا وأمريكا وإيطاليا ليعزز ضرورة التوقف مع الأبعاد التنظيرية التي هيأت لهذه الظاهرة ، والأخرى التي ساعدت على انتشارها حتى أصبحت بدورها مظهراً حداثياً في القصيدة الشعرية المعاصرة .

والتوقف مع البعد الفلسفي التنظيري يقدمه الباحث من خلال مضمارين :

أولهما : محاولة استعراض الرؤية الفنية في بعدها الفلسفي مع بعض الحركات والفلسفات الأوربية الحديثة لاسيما الداداثية / السوريالية / التجريدية / الحركة المستقبلية ، وذلك للصلة المباشرة بين تنظير هذه الفلسفات وبين ظاهرة التشكيل الشعري .

(*) الإحساس بوطأة التطور التقني السريع كان لاينبغي أن يخلف إشكالية متضخمة عند الشعراء والأدباء ، لأن التفكير في ملاحقة التطور يجعلنا ننطلق من فكرة إلغاء الحدود بين العلم والفن أو بين الفن والتاريخ، ولكل مساره في التطور والتغير فالتغير السياسي سريع جداً، والتطور العلمي سريع أيضاً ، لكن الفن بأجناسه كتعبير يتغير ببطء ، ويتطور ببطء ، وإلغاء هذا التصور يعني قفزاً غير مأمون العواقب ، كما نرى محاولات البحث عن الغريب والشاذ ولو كان قديماً .

الآخر : استعراض فلسفة البعد التطبيقي لهذه الفلسفات من خلال بعض رواد الظاهرة التشكيلية في أوربا ، لنقدر حجم القناعة الفنية والفلسفية أو حجم التقليد المباشر في منتوجهم الشعري .

وقفت إحدى الزائرات أمام لوحة لـ"ماتيس" ، وقالت محتجة : ... ولكن من المؤكد أن ذراع هذه المرأة طويلة جداً ... ، فرد عليها " ماتيس " بقوله : سيدتي أنت على خطأ ، هذه ليست امرأة ، هذه صورة "[1].

وهذه الحادثة تؤكد طبيعة الإبداع وتنفي المحاكاة المباشرة ، فضلاً عما يشير إليه هذا النص من خاصية التمرد على الواقع ... ونزعة التمرد على الواقع والمنطق نزعة قديمة قدم الإنسان الأول ، عندما عبر بفطرته عن رغبته في التخلص من ممارساته الأرضية بطريقة مشبعة بالحلم ، فكان يرسم ما يتمنى أن يراه ... لا ما يراه فعلاً ، ومن ثم حرّف الأشياء عن واقعها في أولى محاولات التمرد المدفوع بقناعة فلسفية فطرية، ولذلك لانستغرب عندما نرى على جدار ممر الملك في بابل حيواناً مركباً من عدة حيوانات، والإنسان في المعابد الهندية لا يخضع للنسب المعروفة .

إذن فكل ظاهرة فنية مشفوعة ومدفوعة بتمرد ما ، فعودة الفنان المعاصر إلى تقدير رسوم الأطفال أو محاكاتها ثورة وتمرد على منطق التزمت العلمي ، وبعض هذه الثورات تكون دوافعها تأثرية موقوته فيغيب عنها التنظير المعبر عن رؤيتها الفلسفية، وبعض هذه الثورات تأتي نتيجة لبعد فكري جاء بتطور طبيعي فترقى بتنظيرها وتطبيقهما ويكتب لها البقاء ، ومع إحصاء للمؤثرات المباشرة على القصيدة التشكيلية سنلتقي بالنوعين .

---

(١) نقلاً عما جاء في كتاب " الشعر والرسم " ص ١٢٦ / فرانكين . روجرز .

١ـ المستقبلية :

تعد " المستقبلية " حركة قد حملت على عاتقها أن تعبر عن روح العصر الحديث تعبيراً غير تقليدي . وكان " مارينتي" هو المنظر الأساسي لهذه الحركة المهمة جداً ، ومصدر أهميتها أنها قدمت الأفكار التي اعتمدت عليها الدادائية والسريالية والتجريدية فيما بعد .

وكان " مارينتي " خطيباً بارعاً واستفزازياً في الوقت نفسه . وعندما لبى دعوة نادي " لابسيوم " الإنجليزي ١٩١٠ ، وهو يعرف أن هناك حركة مضادة له هي حركة "الدوامية Vorticism "[1] ، ولما حلل الشخصية الإنجليزية ذكر حبهم للتسليح والملاكمة واحترام الارستقراطية والروتين والرغبة الاستعمارية ... فصفق له الجمهور الإنجليزي ، ولكنه نصحهم بالتخلي عن حسن الضيافة الإنجليزي ليتمكنوا من إظهار المشاعر الحقيقية .

ويرى " مارينتي" أن التقنية بوسائلها تُحَسِّن الإدراك ، وأخذ على عاتقه التجديد في مجال التعبير بطريقة تتفق مع المستوى التقني للعصر ، وكان لآرائه التجديدية الجرئية آثارها البعيدة المدى، لا في إيطاليا فقط، ولكن في أوربا كلها وكان قد دعا إلى ضرورة ظهور " المسرح المشارك" ، لكن الذي يهمنا من آرائه ما يتصل بالشعر ولغة الشعر لأنها آراء عاصفة بدءاً بالبيان التقني للأدب ١٩١٢، وانتهاء بتطبيقاته الشعرية المنوعة .

في عام ١٩١٢ نادى "المستقبليون " بحرية اللغة، وجاء في بيانهم : " أن اللغة يجب ألا تعبر عن الشخصية ، وأن الأفعال يجب أن تخلو من الشخص Person ، والصيغة الزمنية Tense ، وأن تستخدم فقط صيغة المصدر ، لأن هذه الصيغة " دائرية مثل العجلة " ، وبإمكانها أن تستوعب علاقات جديدة ، ويجب إلقاء الصفات والظروف ربما لأنها تعبر عن آراء ذاتية، كما يجب إسقاط الشخص الأول First

---

(١) حركة مضادة للمستقبلية في إنجلترا وكانت معنية بالإعجاب المكاني والشكول الهندسية .

Person ، ويجب أن تكون الصور المجازية مبنية على إدراك المادية الطبيعية لا على إدراك الافتراضات البشرية.

ودعا أيضا إلى استخدام الأسماء المركبة ، لأنها تعبر عن المعرفة المتشبعة للواقع، ويجب أن تحل العلاقات الموسيقية والرياضية محل التنقيط ؛ لأنها تعبر عن حقائق مادية أكثر من الحقائق المجردة ...[1]

والواضح هنا أن "مارينتي" يعرض أفكاره في تحديث اللغة الشعرية عرضاً مدعوماً بوجهة نظر وببعد سببي، بل وببعد تمثيلي تطبيقي فيقول :

" أطلق لهيب البركان نداء إلى براكين الفيوزفي
النائمة
النباتات = الزلزال
كتهديد بستان معبق جداً بعطر في غاية الخطورة
البارد + الإرادة + العمل + الراحة + عبث
= خصوبة الليل "[2]

وامتدت آراء " مارينتي " إلى فن الطباعة والنحو ، ورأي أن الثورة الطباعية تعطي حركة تعبيرية حرة للكلمات [3] ، فدعا إلى : " اعتماد الأحجام المختلفة للحروف والحبر المختلف الألوان لتمييز الأفكار ... وقسّم وحدة الكلمة – التي ظلت غير قابلة للتجزئة من قبل – للتعبير عن المشاعر الذاتية "[4].

وكان " مارينتي " قد أعلن في مقال له بعنوان (الكتابة الحرة المعبرة) وقال: "إن المستقبليين لن يستقوا بعد الآن كلماتهم من التقليد لأنهم تحت تأثير السكر الثنائي

---

(١) اللغة في الأدب الحديث ... / جاكوب / ص ٩٠ .
(٢) السابق / ص ٩٠ .
(٣) كان ذلك للرد على الوسائل المستقرة عند " مالارميه ".
(٤) اللغة في الأدب الحديث / جاكوب / ص ٩١ .

Ebrietalyrica ينسخونها ويعيدون صياغتها إما بتشذيبها أو تحديدها ، وتعزيز مراكز نهايتها مصنيفين أو مقللين في عدد الأحرف ، ويقصد التحولات التي وصفت بـ Onomatopeico Pssichico وتنامي حلم " المستقبليين على مستوى الفنون كلها ، ولم يعد الأمر يرتبط باللغة الشعرية فحسب ، وإنما امتد الحلم بتنظيراته إلى النوتة الموسيقية ، ولوحة الرسم والتمثال المنحوت ، وإذا كانت الآراء في مطلع هذا القرن مجرد حلم، فإنها الآن مع الأتمتة أصبحت واقعاً في بعض الفنون .

" ففي الفنون التشكيلية لم تعد الأصباغ ولا الجنفاصة ولا الجبس أو المرمر مادة الرسم أو النحت الوحيدة . وقد تجاوزت الموسيقى لغتها الطبيعية المتمثلة بالنوتات الأساسية ومشتقاتها كما يحصل في الأعمال الكونكريتية والالكترونية"[1].

وإذا كانت طموحات المستقبليين الشعرية قد بدأت من تصور جديد للغة الشعرية - كما وضح في بيانهم - فكان من الطبيعي أن يتم التركيز التطبيقي على الدلالات غير اللغوية بشكل أساسي تتهمش معه اللغة وتُحجم داخل النص قبل أن تُفرغ من لالتها .

ومن الواضح أن الدلالات غير اللغوية التي بنى عليها المستقبليون طموحاتهم قد توجهت ناحية فن الرسم وفن الموسيقى ، والقصيدة الشعرية هنا لم تكتف بالتأثر بهذين الفنين،وإنما تدخلت الوسائل الفنية للفنين في القصيدة الشعرية تدخلاً مكّن لعضونتها ، فأصبحت بالإحلال جزءاً من نسيج القصيدة بل وأهم جزء من البناء التشكيلي للقصيدة. وتمخض عن هذا الإحلال وجود نوعين ثانويين من المنتوج الشعري هما (القصيدة التشكيلية وقصيدة الضجيج) ؛ لأن تخلي الشعر عن الكلمة قد دفعهم إلى التفكير في عناصر أخر :

---

(١) الدادائية بين الأمس واليوم /١٩٣.

أ - قصيدة الضجيج

وهي قصيدة قدمها المستقبليون(*) وتعتمد في جوهرها على عنصر الصوت الموسيقى بإيقاعه الصاخب - دونما معنى تقريباً - إذ هي أصوات صاخبة وسريعة، والصخب والسرعة مقصودان هنا لأنهما يعكسان روح العصر وإذا رافقتها مؤثرات صوتية بشرية وغير بشرية (صفير / هسيس / طبول / صراخ / أجراس / تنهدات...)(1) فتسمى بالقصيدة الآنية ..وذلك لتحقيق التزامن والتداخل في الإلقاء.

• وإذا كان تفريغ اللغة من دلالتها اللغوية، والاعتماد على الحرف الصوتي بدلا من الكلمة لتكوين غاية وهدفاً لهذه القصيدة ، فإن الضجيج في الإلقاء أوالضجيج المصاحب للإلقاء مقصود لذاته أيضاً ، لأنه هو صوت الآلات والمصانع . (وقد ألقى "مارينتي" شاعر الحركة المستقبلية قصيدة ضجيج في لندن جاء فيها :

U z z z z z z a a a a a a

goia goia goia goia goia goia   oncore oncora   Vendetta

ta ta ta ta ta ta ta   ta ......

وعندما كان " مارينيتي " يلقي هذه القصيدة ، نهض "نيفنسون " - مستقبلي إنجليزي - وبإشارة من " مارينيتي " جعل يقرع على طبل ضخم "(2).

وأصبحت قصيدة الضجيج مجرد أصوات وإيقاعات ، وهو نوع من التجريد الشعري على طريقة المستقبلين ، لكن المدهش أن المستقبلين ومارينيتي قد سبقوا إلى هذه المحاولة قديماً حيث " أشار الدادئيون إلى أن نماذج من الشعر التجريدي يمكن العثور عليها في بعض أشعار القرون الوسطى الشعبية كما في البيت الفرنسي :

(Am-stram-gram et pic et pic et calegram)

(*) ربما هذا ابتكار على مستوى الأوربيين ، لكن في أدبنا العربي القديم وجدنا نماذج متشابهة عديدة للنواس والأعشى وغيرهما ... سيرد تفصيل لذلك في هذا البحث .

(1) قد عبر عن الصوت بشكل كتابي وتحريري متميز يعطي هذا الانطباع (راجع شكل ١ ٥)

(2) الدادائية بين الأمس واليوم / ص ١٣١.

.... وفي عام ١٩٠٠ نشر " شيربارت " الكاتب الألماني قصيدة تجريدية ظهرت في كتاب قصصي ... تبدأ على هذا النحو :

كيكا كوكو !

ايكورا لابس !

فيزو كوليباندا أوبولوزا ...

وبعد " شيربارت " بخمس سنوات نشر " كريستيان مورجنشترن " وهو شاعر ألماني أيضا قصيدته الصوتية بعنوان (لا لولا العظيمة !) التي تنتهي بهذا المقطع :

لالو لالو لالو لالو لا ! "[1].

ومن بعد المستقبليين ونماذج " مارينيتي " سنجد محاولة "هوغوبال" عند الدادائيين الذين التقطوا الفكرة وتابعوا تنفيذها (بشعر آني) وبطقوس غريبة .

ب- القصيدة التشكيلية :

وهي المحاولة التطبيقية الثانية لتنظيرات المستقبليين وهذه القصيدة تعتمد هذه المرة على فن الرسم ومعطياته في محاولة لتعويض الدلالة اللغوية بعد إقصائها . فإذا كانت قصيدة الضجيج قد استمدت واعتمدت على معطيات الموسيقى وتحولت قصيدة الضجيج بفعل معايشة الإلقاء إلى القصيدة الآنية ، فإن القصيدة التشكيلية هنا تعتمد على استثمار جماليات التحرير المكاني - الصفحة - .

إن فكرة تحطيم الجملة ، وتفكيك حروف الكلمة قد تطلبت البديل الدلالي ، بل والبديل الشكلي في كيفية تحرير القصيدة المفككة الكلمات والجُمل ، ومن ثم احتفل المستقبليون بالحرف احتفالاً خاصاً مما مكّن في وقت باكر للشعر الحرفي Lettriste وهو "عبارة عن تداعٍ حرفي أو منوعات حرفية حول كلمة أو مقطع على غرار المنوعات الموسيقية حول لحن معين ..."[2] ، ثم جاء الشعر الكونكريتي ليطور المحاولة الهادفة

(١) السابق / ص ١٢٩/ ١٣٠.

(٢) الداداتية بين الأمس واليوم/١٩/ ١٩٦.

إلى استثمار المكان كبديل دلالي عن اللغة الشعرية المباشرة ، وذلك لتجاوز المفهوم النوعي للشعر، ولتجاوز البناء الشكلي التقليدي.

وجاء "مارينيتي " بقصيدته (حساسية الأرقام) ليعيد توزع حروف قصيدته على نحو تشكيلي وهندسي يثير معه صوتاً وضجيجاً وزحاماً مقصوداً ، ليلغي بذلك الدلالة اللغوية المنطقية بعد استزراع دلالة تشكيلية غير لغوية (إن اللغة تتوارى هنا لتحل محلها عناصر بصرية أو صوتية بحتة لتعطي صورة شعرية جديدة وغريبة - راجع شكل رقم (٥١).



قصيدة لمارينتي بعنوان « حساسية الأرقام

(شكل رقم ٥١)

" والشعر الكونكريتي هو الآخر محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية . على غرار الموسيقى الكونكريتية التي أدخلت الأصوات اللا موسيقية، واعتبرت كل مادة صوتية في الوجود مادة موسيقية، دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات أيضا ، وربما أزاحت الكلمة وحلت محلها . إن اللغة هنا ستفقد وظيفتها التعبيرية والمجازية لتكون مادة تشكيلية وصوتية بالأساس . أو أن غرضها سيكون فراغياً وصوتياً أكثر منه منطقياً "[1].

وبهذين النوعين (قصيدة الضجيج والقصيدة التشكيلية) يحقق المستقبلون فلسفتهم الداعية إلى تهميش الدلالة اللغوية في القصيدة الشعرية ،

(١) اللغة في الأدب الحديث/جاكوب/٩٦.

وتثبيت الدلالات غير اللغوية ؛ لتحقيق رؤية مستقبلية للشعر. ولكنها رؤية تبتعد بالشعر عن مناطق الشعر والشاعرية حتى لو اقتربت بالمحاولة من ضجيج الواقع العقلي قرباً شكلياً .

٢ـ الدادائيـة :

تمثل الدادائيـة - في تصوري - مـغـامـرة فنة لاتقل عن مـغـامـرة "ماريتني" والمستقبليين . إلا أن مغامرة "الدادائيـة" جاءت رد فعل تأثري وسريع جداً للآثار المدمرة للحرب العالمية الأولى ، ومن ثم فهي ..حركة تمثل مراهقة فكرية - إن صح التعبير - ومن تاريخها يبدو لي أنها كانت تبحث بالصدف البحته عن الشاذ وغير المألوف بدءاً من اختيارهم لكلمة " دادا " وهي لصوت مفضل في معجم الطفولة...! . ويقال إنهم عثروا على " دادا " بالصدفة .

ولايعنى هذا أنني اتخذ موقفاً مسبقاً من "الدادائية" ولكنني أعرض لحجم الارتجاليـة وعدم التخطيط الفكري لهذه الحركة التي أعلنت مبدأ التمرد والرفض وأتصور أنهم لم يخططوا له التخطيط الكافي الذي يعكس البعد الفكري والفلسفي المميز لهذه الحركة، وكان من الطبيعي إذن أن يتحركوا في التطبيق بأقدام غيرهم ، فهم مستطيعون بغيرهم - على حد تعبير طه حسين - أما غيرهم هذا فهو رصيد المستقبليين ومحاولات " مارينتي " حيث بدأوا في تكرارها على نحو آخر .

لكنني أتصور أن ظهور " الدادائية " في هذه الفترة الزمنية بالتحديد ١٩١٦ بعد الحرب العالمية كان أمراً طبيعياً وطبعياً ومتوقعاً إزاء خيبة الأمل في الطموحات الحضارية، والأحلام التقنية التي حطمتها الحرب ، فخلفت الهلع والبؤس والفقر، وكان رد الفعل الانفعالي هو ظهور"الدادائية" التي تزعمها في البدء سيرنر Val Serner في ألمانيا ، ثم كان ماكس أرنست Max Ernest ثم في فرنسا عند دوشان Dnchanp وبيكابيا Picabia وبريتون Breton وتزار Tzara وايليوار Eluard و كان للثلاثة

الأواخر دورهم المبرز في هذه الحركة والتي كان من الطبيعي أن تبدأ في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى! .

أما السقوط المبكر لـ"الدادائية" من ١٩١٦:١٩٢٢ فهو أمر متوقع أيضاً لأن الدادائيين كانوا أكثر انفعالاً وأقل فكراً وفلسفة[١] ، ومن ثم لم يجدوا ما يساعدهم على الاستمرارية ، ومن ثم فليس صحيحاً أن انشقاق " أندريه برتون" كان سبب السقوط الوحيد .

وكانت فترة " الدادائية" من أخصب الفترات التي التقت فيها الفنون بعضها ببعض، لاسيما التعاون الكبير بين الشعراء والرسامين " ولم يسبق للشعر والتصوير أن تضامنا وتفاعلا مثلما حدث في ذلك العهد حيث كان الشعراء يرسمون، والرسامون ينظمون القصائد، فقد نظم الشعر فنانون مثل : هانز آرب/ كاندنسكي/ بيكاسو/.. وقد مارس شعراء وأدباء الرسم بالمقابل : بول ايلوار/اندريه بريتون/جان كوكتو/ جاك بريفير ... وكان " كاندنسكي من المتحمسين لصهر الفنون التشكيلية والموسيقية والأدبية في بوتقة واحدة ..."[٢].

" وكان رينيه غيل Ghil – الشاعر الرمزي – قد حقق حلم" كاندنسكي" عندما زعم أن كل لون من الألوان يوقظ آلة من الآلات الموسيقية، وترتبط تلقائياً بفكرة أخلاقية ... وهذا تطوير لحكاية الحروف الملونة لرامبو الذي استنبط الجدول التالي ليربط بين الحروف والألوان والآلات الموسيقية والدلالة الفكرية .

A = قرمزي/ أورغن / شغب ومجد

E = أبيض / قيثار / نظام وصفاء

I = أزرق / كمان / عاطفة وألم

---

(١) يرى الباحث (طراد الكبيسي) أن للدادائية فلسفة قائمة على مفهوم أن الهدم هو بناء أيضا قال (لكن هذا الموقف العدمي ينبغي ألا يفهم على أنه خال من أية فلسفة) ص٦/القصيدة البصرية/ بغداد مطبوعات المربد/١٩٨٦ .

(٢) الدادائية بين الأمس واليوم/١٣٦.

أحمر/آلات نحاسية/نصر وسيطرة = O

أصفر - أخضر/ناي/ أصالة وندرة = U "[1].

ومن ثم فالتوقف مع فترة الدادائيين هو توقف مقصود لأن البدايات الأوربية الحديثة للقصيدة التشكيلية قد تخلّقت في هذه الفترة بالتحديد .

أما عن موقف الدادائية من الشعر، فهم سعوا إلى التخلي القصدي عن الدلالة اللغوية في التعبير الشعري، ومن ثم كان تفكيك الكلمة إلى حروف ، ليصبح الحرف (كصوت مجرد) هو مادة الشعر... ولعل هذا الأمر قد جعل المحاولات التطبيقية للقصيدة التشكيلية وقصيدة الضجيج قد استعارت محاولات التجريديين والمستقبليين ومن ثم لم يكن للدادائية انفراد وتميز اللهم إلا في المظاهر الشكلية ، و"هوغوبال ١٩١٧" تميز عن (مارينيتي) عندما ألقى قصيدته (آه حاجي بيري بيمبا) تميزاً مظهرياً في الثياب التي ارتداها وطريقة الإلقاء ، ثم يعبّر "هوغوبال" عن دوافع هذه المحاولة التي تهمش الدلالة اللغوية في القصيدة بقوله : " فلنعد إلى أعماق كيمياء الكلمة، بل فلنخلف حتى ذلك وراءنا من أجل المحافظة على قدسية الشعر"[2].

وكان الدادائي " سترافنسكي" قد اختار نصاً لاتينياً لمقطوعة موسيقية سعياً وراء التجريد والاكتفاء بحدود الصوت وقال : " كنت وراء الألفاظ ، لا معانيها"[3].

وجاء " أبولنيير" ليحقق بأشعاره تنظيرات المستقبليين والدادائيين لاسيما في القصيدة التشكيلية ، فهو من الشعراء المبرزين في هذا المجال حيث استطاع تشكيل فراغ الصفحة بما يتلاءم مع مضمون النص - راجع شكل رقم (٥٢)... ، وكان "أبولنيير" قد لفت الانتباه أولاً بقصيدته المعنونه بـ(ساعة الغد)-(راجع شكل رقم

---

(١) النص منقول عن كتاب " الدادائية بين الأمس واليوم " ، ص ١٣٨.

(٢) ورد في النص في " الدادائية بين الأمس واليوم"/١٣٤.

(٣) السابق /١٣٥.

٧٩ ب).وإن كان "أبولنيير" ليس دادائياً، إلاّ أنه كتب القصيدة التشكيلية من منطلق فكري يتفق مع المستقبليين والدادائيين وحتى السرياليين ، و"كان يطمح في أن يتحرر – هو الآخر – من النطاق اللغوي للشعر ، فوجد في الرسم وسيلة تعبيرية أخرى تعينة في عملية الشعر فراح ينضّد حروف الكثير من قصائده ويرسمها على هيأة أشكال موحية. فقصيدة "قطر" كتبها على هيأة مطر يتساقط ، وقصيدة "التابوت والسرير" نضدها على شكل تابوت وسرير، وكذلك الحال مع كثير من قصائده التي رصف حروفها على هيأة قلب / مرآة / تاج..."[1]. (راجع شكل ٥٣ و٥٤ و٧٩ أ. ب)

وتحت وطأة التجريب للدلالات غير اللغوية كثرت المحاولات التجديدية فوجدنا مثلاً قصيدة التباديل Permutation وهي محاولة رياضية لترتيب أحرف الكلمة وفق الاحتمالات التي تخضع لعدد حروف الكلمة. فكلمة (كلام) يمكن أن تؤلف "قصيدة" تبادلية بتجريب ترتيب حروف الكلمة بالتبادل المنظم (الكلام /كمال/كامل مالك/ ماكل/ مكلي/ أكلم/ أكمل/ الكلم / الملك / املك ...إلخ)[2] ثم تطورت قصيدة التبادل إلى قصيدة العلامات Semiotioc [3] .

وكان الفنان الدادائي (ماكس أرنست) قد نظم قصائد مرئية اعتمد فيها على مقتطفات من صحف وكتب وصورها بالحفر على المعدن (راجع شكل ٧٨ ب / جـ)

ووجدنا الشعر الكونكريتي Concrete يتجاوز المفهوم النوعي للشعر تجاوزاً كبيراً عندما يغامر بمحاولة الجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية تماماً كالموسيقى الكونكريتية " التي أدخلت الأصوات اللا موسيقية ، واعتبرت كل مادة صوتية في الوجود مادة موسيقية "[4].

---

(١) راجع (القصيدة البصرية) لطراد الكبيسي/ص٧ وكتاب (الدادائية)/ص١٤٠.

(٢) الدادائية بين الأمس واليوم /ص ١٩٩.

(٣) تعتمد أيضاً على نظام التباديل وهو نظام عربي قديم – كما سنرى في الفصل القادم – .

(٤) الدادائية بين الأمس واليوم /١٩٥.

وقد تمددت محاولات القصيدة الكونكريتية إلى الأرجاء الأروبية ، وكثرت كثرة واضحة لسهولتها بالطبع، وحاول بعض الشعراء فلسفة التجربة مثل الشاعر الأمريكي (آرام سارويان) الذي يرى "أن الأدب سرعان ما سينتهي أمره خلا أن يكون شكلاً فنياً ، كما أن الأبجدية سينتهي أمرها هي الأخرى ومن أجل هذا ينظم الشعر بأقل قدر ممكن من الكلمات، كأن يصنع قصيدة مؤلفة من كلمة واحدة أو كلمتين، وهذا يسمى بـ(الشعر الميني) وهو محاولة لرفض اللغة الشعرية"[1] في المقام الأول .

والأمثلة كثيرة جداً لهذا النوع التشكيلي من النظم - راجع الشكول أرقام (٥٥/ ٥٦/٥٧/٥٩..)

أما الشاعرة الإنجليزية ميري Mary Elen Solt فقدمت قصيدة كونكريتية "من كلمة Dag Wood - أي نبتة القرانيا ، وتتوخى بالدرجة الأولى أن تظهر الانطباع التشكيلي والحرفي للكلمة ، إلى جانب ماتحملة الكلمة من دلالة أسطورية وتاريخية.. نظمت هذه القصيدة بثلاث حركات (على الطريقة الموسيقية). جاءت الحركة الأولى على شكل وردة حروفها في الوسط، وأوراقها على هيئة صليب وفقاً للأسطورة[2]... أما الحركة الثانية فهي توزع لحروف الكلمة على المدرج الموسيقى، أما الثالثة فزخرفة لصلبان ؛ على نحو تجريدي"[3]. (راجع شكل ٥٨ - أ . ب . ج).



(١) السابق/ ٢٠٠ .

(٢) تقول الأسطورة إن نبتة القرانيا كانت كشجرة البلوط صلابة بيد أن القدر ناكدها فاختيرت خشبة للصليب، فأشفق المسيح على الشجرة ... وقال : انها ستبقى قميئة ومعوجة لئلا تستعمل لمثل هذا الغرض الشائن . فجعلت تحمل كل ربيع أوراقا بيضاً قوامها بثلاث أو أربع على شكل صليب ، وفي وسطها تاج من الشوك، وأن لمس كل بتلة ستترك أثراً من الدم على الأصابع .

(٣) الدادائية بين الأمس واليوم /ص١٩٦/١٩٧.

ويأتي "أبولينير" في مقدمة الشعراء الذين اعتنوا بتشكيل قصائدهم تشكيلاً يتوافق مع مضمونة الشعري، وقد أثّر تأثيراً مباشراً في كثير من الشعراء الأوربيين من بعده لاسيما محاولات كمنجز الأمريكي . (راجع شكول ٥٦/٥٩/٦٠). وإن لم يكن "أبولينير" دادائياً مباشراً إلاّ أنه كان معاصراً للدادائية والسريالية والتجريدية وأفاد من هذه الاتجاهات الفكرية والفلسفية فيما يخص اتجاهه الفني الذي اخترق هذه الاتجاهات والفلسفات الساعية إلى تنحية أو تهميش الدلالة اللغوية في مقابل الإعلاء من شأن التشكيل الشعري لنصوص شعرية تشارك فيها الحواس جميعها حتى لو أدى ذلك إلى التخلي عن التعبير بالكلمة .

أما مفهوم اللغة الإبداعية عند الدادائية فيقوم أساساً على تفريغ اللغة من معناها لتجنب الأصناف التي حددها الذكاء ، وذلك بتحطيم وسائل الاتصال، وتكرار أجزاء غير محبوكة لأنهم عدميون رافضون ، ومن ثم جاءت وسائل متعددة لتحريف الصيغ الأدبية ، وعلى مستوى الشعر رأينا القصيدة التشكيلية وقصيدة الضجيج فضلاً عن القصائد الآنية Pormes Simultanes وهي "القصائد التي تقرأ بصوت مرتفع في وقت واحد تحطيماً للفهم ، وكانت محاولة (كورت شويرز) قريبة من هذا الهدف عندما ألقى مقاطع تافهة في سياق شبه موسيقي ، لنكتفي بسماع صوت دونما تدخل لمعنى الفكري" [1].

وقدم الدادائيون أيضاً الشعر الملتقط Found Poetry وهو يعتمد على الديبجات والعبارات المبتذلة ، والكتابة الآلية للهدف نفسه وهو تفريغ البناء الشعري من المضمون (شكل ٧٨ ب / ٦٥ ...) .

وهذه المحاولات الدادائية التي تهمش الدلالة اللغوية أو تفرغ اللغة من محتواها هي محاولات مدفوعة بقدر كبير من عدائهم للإنسانية ، وهجومهم على القيم والامتيازات الموروثة بالدرجة الأولى [2].

---

(١) اللغة في الأدب الحديث/جاكوب كورك/ص ١١٤ومابعدها .

(٢) المرجع السابق نفسه .

لقد وجد الداداثيون في " الصدفة" واللا وعي قانوناً أساسياً لإدراك الحياة وكان من الطبيعي إذن أن نجد عندهم " شعر المقص / والكتابة الأتوماتيكية) ، ولذلك تأثروا وأعجبوا إلى حد كبير بمحاولات "أبو لينير".

وعلى الرغم من الفترة القصيرة لظهور الدادائية إلا أنها كما استعانت بأفكار "المستقبليين" كانت عوناً للسيريالية الذين استعانوا ببذور دادائية لاسيما أن ايليوار و"بريتون" كانا من الدادائيين ثم السرياليين ، المهمين بعد ذلك .

السيريالية :

لم تكن السيريالية مجرد حركة أو محض مغامرة لرد فعل على الحرب العالمية كالدادائية والمستقبلية ، وإنما كانت اتجاهاً فنياً مدعوماً ببعد فكري يؤطر أعمال رواده بإطارين أساسيين هما :

- الخروج على الواقع .
- الخروج عن الواقع .

أما الخروج على الواقع فيتمثل في هذه الثورة المتمردة على فكرة وضوح التعبير الأدبي أو الفنى فهم يفضلون التعبير الغامض والبعد الرامز الذي يرتفع بمستوى الأداء الفني الإبداعي ، وهذه الثورة في الإطار الأول تستمد معالمها من تمرد السابقين عليها من الدادائيين والمستقبلين .

أما الخروج عن الواقع فيقصدون به الانسحاب إلى الداخل في عملية ابتلاع سيكولوجي حيث يصبح اللا شعور والبعد الباطني هما المادة الإبداعية السخية العطاء حيث الهواجس والذكريات والأحلام وكانت اكتشافات فرويد قد غذت هذا الإطار الإبداعي، والذي جاء تنفيذه الإبداعي على مستويين : أحدهما بالغ رواده في البعد الشديد عن الواقع والارتقاء في الداخل بدرجة تصل إلى حدود التجريد الخالص، بينما نجد المستوى الثاني يحقق قدراً من التوسط في الإيغال الداخلي ، ويحرص اتباعه على

الاحتفاظ بعلاقة جزئية ضعيفة بالواقع ، ويرى "بريتون " أن السيريالية أسم مؤنث. آلية نفسية صادقة يمكن بواسطتها أن تعبر عن الاشتغال الحقيقي للفكر إما شفوياً أو كتابياً أو بكافة الطرق الأخرى **إملاء من الفكر مع غياب كل مراقبة من العقل وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي.**

وكان الشاعر "أبولينير" قريباً من رواد السيريالية، وتشرب الأطر التنظيرية للاتجاه السيريالي ، بل ومدح أشهر السيرياليين وهو الفنان "جيريكو" الذي تفوق على أقرانه السيرياليين بما فيهم " أندريه برتون" Andre Broton [1] ، ولكن المدهش أن هذا الفنان"جيريكو" تنكر لأمجاده السريالية فجأة ١٩٢٥ وعاد لتقليد الكلاسيكيين!! .

ويختصر السيرياليون فلسفتهم في " أن السيريالية ليست مجرد تجسيد جمالي، بل رؤية جادة في إمكانية تحرير الإنسان من وحدته القاسية"[2] ، وقد أوضح ذلك الشاعران (أراغون وإيلوار)من خلال منتوجهم الشعري .

أما عن مدى انعكاس الفكر السيريالي على القصيدة التشكيلية فلقد كان محدوداً قياساً بدور المستقبليين والدادائيين ، لاسيما وأن السيرياليين اعتنوا باللاشعور وبالغموض أكثر من عنايتهم بفكرة التشكيل الشعري.

إلاّ أن التعبير الشعري عند السيرياليين له فلسفة خاصة ومذاق خاص لأنهم نظروا إلى استخدام اللغة على أنها ثورة روحية يمكن أن تحقق انتصاراً على أبعاد الفكر المنطقي المنظم ، ومن هنا كان التحرر المطلق الذي قد لايعتني بالاعتبارات الجمالية التقليدية.

---

(١) أندريه بريتون ... كان من رواد الدادئية ... ثم انفصل وأسهم في تأسيس الفكر السيريالي ، ولقد رسم معالم السيريالية في بياناته الثلاثة ، وجاء في نهاية بيانه الأول :" إن السيريالية كما أتصورها تعلن تحررها المطلق من كل عرف مما يؤدي إلى عدم مثولها في محكمة العالم الواقعي"

Monifeste du Surrealisme P. 14.

(٢) زمن لكل الازمنة / بلندالجيدري/ ص ٦٦/٦٧. و(قصة الفن الحديث)/ لساره نيوماير.

ومن ناحية أخرى،عندما جاء (ورنرها يزنبرج) عزز الاتجاه الصدقوي بما اكتشفه في الفيزياء النووية حيث مبدأ اللا محدود القائل بأن الاختيار الموضوعي للظواهر الفيزيائية على نطاق صغير أمر مستحيل ، لأن أدوات القياس لايمكن لها تجنب التأثير في سلوك الجزئيات الذرية . لذا فإن عملها الاعتيادي يفوق الملاحظة المباشرة وتبقى غير محدودة .

وإذا كان الباحث هنا يتعمد إبراز تصور السيرياليين للغة الشعرية فلأننا سنحتاج هذا التصور في درسنا لظاهرة التشكيل للقصيدة الشعرية العربية المعاصرة، ويمكن أن نوجز استخدام السيرياليين للغة في صيغتين .

الأولى : استخدام السياق لفصل الكلمة عن معناها المألوف وجعلها وسيلة لإعادة تنظيم متطرف للواقع الاعتيادي كقول الشاعر " بول الوار " :

الأرض خضراء مثل برتقالة
مامن خطأ ... الكلمات لاتكذب

الأخيرة : معالجة اللغة بالنقل المكاني الآلي للأصوات ، واستغلال الأصوات المتشابهة لتوليد المعاني مثل :

١- أصوات (مع القوانين /الرغبات/لتكوين النرد/ زهر الطاولة/الفراغ) وكلهاكلمات ذات أصوات متشابهة بالفرنسية، فخلقوا منها عبارة : (إن قوانين رغباتنا نرد بلا فراغ).

٢- وقد استثمر " جويس" هذه الإمكانية في (فنجانزويك) بعد أن اكتشف أن إمكانات التعبير اللغوي أعظم بكثير مماتبدو عليه ... وأن عطاءه لا ينضب، وقد جاء (ستروثر ب بيردي Strother B. Purdy) ليعزز هذا المعنى بقوله : إن سبعة عشر حرفاً تشكل كلمة واحدة يمكن أن يعاد ترتيبها إلى تركيبات لا يقل عددها عن ٣٧٠ بليون)[1].

---

(١) نلاحظ سبق العرب قديماً إلى هذه الفكرة على المستويين الجزئي لحروف الكلمات والمستوى الكلي التركيبي لفكرة التبادل في قراءة (المخلعات الشعرية) - راجع الفصل السابق .

وقد يعبر (جاكس ديريدا Jacques Derrida) عن ذلك بأنه ميزة للعصر الحديث الذي يولّد حقلاً من البدائل غير المحدودة من مجموعة محدودة مغلقة [1] مع ملاحظة أن السيرياليين يصرون على أن تعدد المعاني التي يمكن توليدها أو اشتقاقها من نصها يجب أن تحدد بأفكارها الرئيسة وتراكيبها .

ومن الواضح إذن أن اللغة الشعرية عند السيرياليين تكمن قدراتها التعبيرية في الباطن وعن الباطن أكثر من قدراتها المرجعية، وأن العقل المنتج للغموض هو نفسه القادر على سبر غوره والكشف عنه، لأن النظام المنبثق بشكوله المختلفة (الاشتقاقية والتوالدية) عبر بدوره عن القوة المنظمة وهي العقل الذي يشبه قوة المغناطيس كطاقة غير مرئية، تلك التي لاحظها (باوند-١٩١٣) عندما لاحظ أن المغناطيس الذي يلمس قعر صحن يحتوى على برادة حديد ، سيحرك البرادة على نمط دائري . واعتبر هذا دليلا على أن الطاقة غير المرئية شأنها شأن الذكاء البشري الذي يخلق من الفوضى نظاماً [2].

وأهم ما يميز الفكرة السيريالية أنها تتجاوز الجدلية الثنائية بحيث لايوجد "السلبي والإيجابي" إلاّ بشكل حضور مزدوج قال بريتون : " كل شيء يحمل على الاعتقاد أنه توجد نقطة في الروح حيث يتوقف تصور التناقض بين الحياة والموت والواقعي والخيالي والماضي والمستقبل ... وفي هذه الحالة عبثاً يبحث عن محرك للنشاط السريالي الآخر غير الأمل لبلوغ هذه النقطة "[3]

وقد شبهت السيريالية بالحلم لأنه يظهر كل شيء طبيعي سهلاً ، وبالجنون لأنه خطوة أولى نحو الحرية الأكثر سمواً ، والسيريالي يأتي بالجواب قبل السؤال ويعتمد الكتابة الأوتوماتيكية البعيدة عن الحراسات العقلية والمنطقية اليقظة . وذلك

---

(١) اللغة في الأدب الحديث / ٢٩٧.

(٢) السابق / ١٨٠.

(٣) النص جاء في البيان الثاني - راجع كتاب (الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر) ص١٣٠.

لاكتشاف مناطق مجهولة في عالم الإنسان من خلال اعتماد اللا وعي كمعين للإبداع الأول، ولذلك كان من الطبيعي أن تتجه بعض الدراسات المعاصرة إلى عقد مقارنات بين (الكتابة الآلية عند السورياليين والكتابة الصوفية عند المسلمين والحال أنهما - في رأينا - يلتقيان في إفناء الأنا ويختلفان من حيث التجربة)[1].

والجدير بالذكر أن نسجل ما صرح به " بريتون " في نهاية تجاربه حيث اعترف أن هذه المحاولات والكتابة الآلية لم تحققا الآمال المعقودة عليهما[2].

التجريدية :

قال " كانت "(بإمكان وجود قيم جمالية بحتـه في العمل الفني بمعزل عن أي موضوع، وشارك "كانت" في هذا الرأي عدد غير قليل مثل : شيلر وسيزان ... وانتهوا إلى استنباط صيغ في العلاقات التي يقوم عليها العمل الفني ضمن قوانين رياضية نصت على أن : ازدياد شدة الإحساس بنسبة حسابية ينبغي أن تزداد شدة المؤثر بنسبة هندسية)[3].

وهذا معناه أن البحث في ذات الفن ليس جديداً، وأن العمل الفني عند التجريديين يمثل كياناً قائماً بذاته، والتجريد هنا ليس لجوهر شيء ما، بل بجرد تجريدات هندسية أو لونية كل عمادها وقعها في الإدراك الحسي. فاللوحة يجب ألا تعبر عن شعور أو انفعال ، وإلا كانت ناقلة لنفسية الفنان[4].

وللتجريدية أسلوبان متميزان، أحدهما ذو نزعة تعبيرية ويعد "كاندنسكي ١٨٦٦-١٩٤٤) هو رائد هذا الأسلوب، وهو يرى أن قلة المحاكاة توسع مجال التعبير

---

(١) المرجع السابق /٣٣.

(٢) اللغة في الأدب الحديث / ٢٢١.

(٣) زمن لكل الأزمنة / بلند الحيدري/ ص٧٠.

(٤) في فلسفة النقد / د. زكي نجيب محمود /١٦.

النفسي لإبراز الانفعالات الحقيقية الغامضة لدى الإنسان ، وقد وُصف (كاندنسكي) بأنه راسم أنغام ، لأنه حطم الحواجز بين الموسيقى والتصوير[1].

والأسلوب الآخر ذو نزعة هندسية وهو الأكثر انتشاراً لاسيما بعد الحركة التكعيبية وقد تزعم هذا الأسلوب (بييت موندريان)، وكان الروسي(كازيمير -ماليفتش) قد أفاد من هذا الأسلوب لاسيما عندما تحول عن أسلوبه التكعيبي إلى التجريدية الهندسية . أما (موندريان) فقد استعان لاحقاً بالميكروسكوب والتلسكوب ليستوحى العصر بمعطيات جديدة .

وقد تسابق المنظرون والفنانون والنقاد إلى الأعمال التجريدية لفلسفة جمالياتها " فصمويل بيكيت"- مثلاً - رأي الجمال في قدرة التجريدية على الابتعاد عن العلة والمعلول ، ولذلك يرى أن التكوين الهندسي إفادة غير منطقية للظواهر في ترتيبها ومطابقتها الدقيقة لحالة إدراكها .

أما (تيودورليس) فقد وجد علاقة تظل قائمة بين الإحساس بالأشكال الهندسية وخبراتنا الاجتماعية والحياتية : فالخط الرأسي يبدو أطول من الخط الأفقي الذي يساوية في الطول؛ لأن المشاهد حين ينظر إلى الخط الرأسي يحس امتداداً في نفسه ، ويفرغ هذا الانفعال الذاتي في الخط نفسه ونسبته إليه .

ومن الناحية النفسية نلاحظ أن الأشكال العمودية تتعب وتقلق، لأنها تذكرة شعورياً بالوقوف، أو بالإسقاط الجبري السلطوي. أما الخطوط المسطحة فتريحه كما هو حال النوم[2].

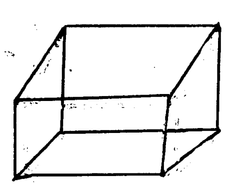
والدائرة توحي بالتدحرج ... مالم يمسكها عامل استقراري في كتلة ثابتة يوازن بين جموده وحركتها في قيمة جمالية . والمربع يوحي بالضيق والكبت لتكرار أضلاعه المتساوية ... وهكذا نلاحظ الوسائل المختلفة في كيفية تلقي وإبراز القيم الجمالية

(١) هذا رأي (سادلر) في كتابة (التوافق الروحي).

(٢) زمن لكل الأزمنة / ٧٠ .

للتجريديـة الهندسـية بخاصـة ، والتي أفادت إفادة مباشرة وثرية من التكعيبية في وقـت لاحـق.

والتجريدية تسعى لرسم انطباع من خلال نموذج إشاري تكون مزاياه التأويلية أكثر فاعلية من اللغة الخطية التي نستخدمها ، وتصبح الخطوط الهندسية والتشكيلية صعوداً بنائيا عبر الوهم الذي نسدده بمـدى تخيلنا للمساحات التشـكيلية علـى نحو بنائي، وهو ما يذكرنا بـ"مكعب نيكر" حين ننظر إليه بثبوت فإن اتجاهاته تبدو لتنتقـل بالتناوب إلى اليمين أو اليسار أو العكـس بالعكس ، بحيث يصبـح الأمـام خلفـاً ، والخلف يصبح أماماً .



وفي حـالة التلقي التـجـريدي يتـولى الإدراك الحسي البـشـري بتنظيم خطوط التكوين تلقائياً في المجـال البـصـري، فـالفنان العـامد لتـرك المسـاحات في التكوين ، سيجعل عين المتلقي مجبرة على إضافة خط وهمي لمحيط ذاتي لإتمام الصورة. ومثل هذه المساحات غـالبـاً مـا تكون مـتروكة عن عـمد وكأنـهـا - في تصوري - دعـوة جادة للمـشـاركة وهي تذكرنا بالمسـاحـات المتروكـة عـمـداً من القـاص ليُعـمل خيـال القـارىء ويسـاعـده على رسم الصـورة بنفسـه على النحـو الذي يريد ، فـيكفي أن يشـيـر إلى فخامة المكان، ويترك للقارىء تحديد مظاهر الفخامة وحدودها ... .

ومـحـاولة التلقي الفـعّالة مـعـروفـة في الفنون كلهـا بـ (الخطوط الوهـمـيـة والمحـيطات الذاتيـة)،وهو أمـر مـرتبط ب(طوبولوجـيـة) المخـيلة الإنسـانيـة ويعـرف بـ(الإدراك الحسي التحولي) ، حيث إن اللا تمام يصبح جوهرالرمز الفني وجوهر الحياة علـى حـد سـواء .

(١) الشعر والرسم / فرانكلين ر. روجرز / ١٠٤ .

والقصيدة التشكيلية - كما سنرى - غالباً ما تلجأ إلى تكوين تجريدي بواحد من المستويين : التجريدية التعبيرية أو - التجريدية الهندسية ، وفي كل الفنان التجريدي غير معنى بالتفصيلات الزائلة للأشياء ، لأنه مهتم بمحاولة استبقاء ما يصلح منها لأن يكون جوهرياً ثابتاً ، ومن ثم فالاستعانة بالطبيعة - مثلاً - لا كما تراها العين ، وإنما كما يفهمها العقل ، فيجردها في حقيقتها أو يجعل منها أشكالاً هندسية كنزعة تجريديـــة ثابتــة[1].

وقد يصل التجريد حد الاعتماد على " تفعيلة واحدة " يحركها على بياض من الورقة تحريكاً تشكيلياً (راجع الشكول : ٥٨ أ. ب /٥٧ /٦٢/ ٧٠)

وعلى الرغم من الفكر المنظم للتجريديين ... إلا أن محاولة إبعاد الفن عن الإنسان بلغته وأحاسيسه ومشاعره وأحلامه لهي مغامرة موقوته لاسيما من شعراء الحداثة في العصر الحديث ... الذين ابتعدوا عن الشعر والشاعرية بالقدر الذي أوغلوا فيه في التجريب عند الدادائيين والمستقبليين ، الأمر الذي أوقع الشعراء في فلك فنيّ الرسم والموسيقى ، فتحولت القصائد إلى محض إيقاع موسيقى[2] أو تشكيل فني[3]، وظنوا أن هذ اهو التقدم ، والحقيقة أنها جرأة إحلال لعناصر فني الرسم والموسيقى ومحاولة استزراعها في جسد القصيدة الشعرية حال تغييب الدلالة اللغوية .

وبعد :

فإذا كانت هذه الإطلالة السريعة مجرد رؤية لوجهة النظر الفلسفية النظرية لبعض الاتجاهات والحركات أو المذاهب التي عبرت بتنظيرها عن دوافع تحجيم الدلالة

---

(١) فلسفة النقد/ د. زكي نجيب محمود/١٩ ومابعدها ، دار الشروق .

(٢) كقصيدة الضجيج .

(٣) كالقصيدة التشكيلية بأنواعها المختلفة .

اللغوية، ودوافع الاقتراب من الإفادة الإحلالية لمعطيات فني الموسيقى والرسم . الأمر الذي نتج عنه القصيدة التشكيلية بصفة عامة ثم القصيدة الكونكريتية وقصيدة الضجيج بصفة خاصة، فالباحث يجد لزاماً عليه أن يقترب أكثر من خصوصية الرؤية الفلسفية لإبراز وجهة النظر وراء محاولات التشكيل الشعري بخاصة، ومن ثم سنحاول الاقتراب من شاعرين مبرزين في مجال القصيدة التشكيلية لنتعرف على فلسفتهما الخاصة، والتي قد تكون خلاصة لأكثر من تنظير في أكثر من حركة أو مذهب ، واعتقد أن أفضل شاعرين منظرين في هذا المجال هما : أبو لنيير الفرنسي ، وكمنجز الأمريكي . ونعرض لهما أيضاً لاختلاف طريقة التشكيل عند كليهما بسبب اختلاف الرؤية الفلسفية ووجهة النظر الإبداعية؛ ولوجود مساحة زمنية بينهما تسمح لنا باستكشاف الرؤية عبر فترة زمنية ممتدة من العقد الثاني لهذا القرن إلى ما بعد منتصفه .

أبولنيير Apolinaire :

إن أهم ما يميز " أبولنيير" أنه كان مجدداً أكثر منه مقلداً في نهجه الشعري التشكيلي، في وقت تزاحمت فيه محاولات التجديد الشعري على حساب الدلالة اللغوية، كانت هناك محاولات للعب التشكيلي بالحرف في (قصيدة الحرف) وفي(الشعر الكونكريتي) كتلك القصيدة التي قدمها المستقبلي "مارينتي" بعنوان (حساسية الأرقام) - (راجع ش ٥١) - واعتمد فيها على تشكيلات الحروف بتزاحم وصخب يعكس فلسفته الجمالية .

أما "أبولنيير" فكانت محاولته التشكيلية قائمة على التعبير الشعري ووحدة الكلمة وبطريقة تمكن من قراءة شعر حقيقي - في أكثر محاولاته - كقصيدته (الحمامة الجريحة / نافورة الماء) - راجع ش ٥٢ - ومن ثم أصبحت الصورة مع الكلمة هي أساس التشكيل الشعري عند "أبولنيير" وهو يرى أنها محاولة (تنهار

معها حواجز أسطورة النقاوة التي كانت بين الشعر والنثر..."[1] وسعى "أبولنيير" كما يقول (بورا) : " إلى منح الشعر بالإضافة إلى النقاوة التي استقاها من التكعيبيين شيئاً جديداً هو (البعد الرابع) ويقصد تلك الصفة الروحية أو الميتافيزيقية التي وجدها عند (بيكاسو) وآمن بالمعركة بين الموروث ، وبين الرتابة والمجازفة حيث يقول :

إنني أصدر حكمي إزاء تلك المعركة القديمة
بين الموروث والمبتدع
بين الرتابة والمجازفة
فنحن نود أن نمنحكم عوالم غريبة وشاسعة
حيث تقدم وردة الأسرار نفسها
لكل من يريد أن يقطفها .

وذلك هو البعد الرابع الذي آمن به الشاعر . لأن وظيفة الشعراء والفنانين الكبار هي العمل باستمرار على تجديد المظاهر التي من شأنها تجديد الحياة في عيون النـــاس)[2] .

والبعد الرابع عند " أبو لينير" يتميز بأمرين - كما فهمنا - الأول أنه يؤمن بالثنائيات الضدية والتعارض الثنائي ، والأخير أنه يؤمن برغبة جامحة في التجديد، وقد نجح بالفعل في محاولة التجديد بدءاً من استخدام الكلمة وتصور الزمن بطريقة خاصة يمكن أن تتحول معه الحالات الفكرية الراكدة بالمشاعر إلى وعي حيوي - حسب تعبير "بورا " قال " أبولنيير ":

قلبي ورأسي خاويان
تتسرب السماوات فيهما
في عينيها تسبح الساحرات

(١) الأدب الفرنسي الجديد/ غايتان بيكون/ ترجمة نبيه صقر وأنطوان الشمالي/ص٣٦ .

(٢) التجربة الخلاقة/(س.م.بورا)/٧٦...ومابعدها.../ترجمة سلافة حجاوي/ وزارة الإعلام ببغداد ١٩٧٧.

وقال يصور جندياً في الخندق ينتظر هجوما :

الليل الذي يصرخ مثل زوجة في المخاض

ليل الرجال المستوحدين[1].

وقد ساعده على التميز الإبداعي موهبته التشكيلية التي كانت بمثابة العين الفاحصة للبعد الرابع ، لأن موهبة هذا الشاعر تركزت على مشاهده البصرية وقدرته على تحويلها إلى أفكار وصور تتشكل تشكلاً جديداً تنمو معه المعاني الجديدة. ويكشف لنا (بورا) عن " أبولنيير" وقد احتفظ بموهبته التصويرية من عالم الطفولة، ووضح هذا في قصيدته (منطقة أرضية) " ... استدعى فيها فترة صباه وحماسته الدينية الساذجة ، ثم طور موضوعاته حول الصعود مبيناً مايعنيه من ذلك العالم المادي من خلال رؤيا طفل بسيط "[2].

ولقد كانت القصائد التشكيلية التي قدمها "أبولنيير" قد أثرت تأثيراً كبيراً جداً على المسار الشعري الأوربي والعالمي وذلك لوجود عدد غير قليل من الشعراء ساروا على طريقته وكتبوا قصائد تشكيلية كما سنجد في شعرنا العربي المعاصر . ويبدو أن الذي ساعد على نجاحه وانتشاره أن قصائده التشكيلية كانت النموذج التطبيقي الجيد عن الدادائيين والسورياليين - على حد سواء - وهذا يبرز لنا البعد الفكري والفلسفي الذي تسلح به " أبولنيير" ، وهو بعد نشك في عمقه وتميزه لأنه استقى أبعاده من السابقين عليه فضلاً عن البداية الصبيانية لفكرة التشكيل .

وإذا كان (أبولنيير) قد أثر في معاصرية وفي أجيال مكثيرة بعده في العالم، فإنه استمد تميزه من شاعرين مهمين هما (رامبو ومالارميه).

فـ"أبولنيير" قد تأثر بفكرة (كيمياء العبارة) التي وردت عند (رامبو) والذي كتب قصيدة بهذا العنوان (كيمياء العبارة Alchimie du Verbe) ويقول فيها :

(١) المرجع السابق/٨٥/٨٦ .

(٢) التجربة الخلاقة/بورا/ص ٨٢-٨٣ .

"اخترعت لون الحروف الصوتية - أسود ، أبيض ، أزرق ، أخضر - ضبطت شكل كل حرف ساكن وحركته وبإيقاعات غريزية ، أو همت نفسي باختراع عبارة شعرية سهلة الوصول ... إلى جميع الحواس ... كان للسلفية نصيب واف من كيميائي العبارة"[1]. والمقصود بكيمياء الكلمة ومن ثم التعبير تغيير بنية التركيب اللغوي بطريقة جعلت (بعض الدارسين يظنون أنه كان يتصل بجماعات سرية كانت تمارس الطقوس السحرية)[2].

وكما تأثر "أبولنيير" بلغة وتشكيلات (رامبو) فإننا لانستبعد أيضاً تأثره بالشاعر الفرنسي (مالارميه) وبخاصة في قصيدته المعنونة بـ(رمية نرد) التي استغلت الصفحة استغلالاً أفقياً ورأسياً في تشكيلها وتحريرها ، وكانت بداية جادة لاستغلال فضاء الصفحة بعمق تشكيلي يتجاوز حدود التزويق إلى المشاركة العضوية في جسد القصيدة حتى أصبح التشكيل دلالة لا تقل عن الدلالة اللغوية . وقد جعل أنماط الحروف متنوعة الأحجام والسطور مبعثرة بطول الصفحة وعرضها بنوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد . وهدف مالارمية هنا هو تجنب السرد وتوزيع قراءة القصيدة على مسافات بحيث تكون الصفحة كلها وليس السطر هي وحدة الشعر كصورة كلية .

ومن ثم فـ" أبولنيير " قد حقق تميزاً تلبيقياً ، إلاّ أن محاولات (رامبو ومالارميه) قد مهدت له التنفيذ الذي تفوق فيه تفوقاً يمكنه من الريادة في هذا المجال.

لكنني أود أن أضيف إلى تأثر "أبولنيير" جزئية أخرى تتصل بجذور بعيدة للمحاولة التشكيلية وهي تلك " القصائد التي كتبها الشعراء اليونانيون في الإسكندرية على شكل معبد أو بيضة أو شبابة راع "[3] فهي محاولة تعيد البداية لا

(١) مجلة آفاق عربية /ترجمة خليل الخوري / عدد ١٩٧٩/٢/ص ٨٣.
(٢) اتجاهات التجديد في الشعر المعاصر / جيدة / ١٥١.
(٣) التجربة الخلاقة / بورا / ٧٥ .

إلى رامبو ومالارمية وإنما إلى جذور أبعد غوراً . ويبقى تميز "أبولنيير" في حجم تجلي الرافد الإبداعي الذاتي الذي بلور الفكرة وأضاف إليها بفنه وفكره وفلسفته فحقت له الريادة وصكت الظاهرة باسمه .

ويأتي "بورا" في كتابه (التجربة الخلاقة) ليعصف بأكثر هذه التصورات والفلسفات والتأثير والتأثر عندما حدثنا عن بداية "أبولنيير" في تنفيذ التشكيل الشعري فيقول بأن البداية كانت صبيانية عندما " انتهج أبولنيير هذا الأسلوب لأنه كتب هذه القصائد على البطاقات البريدية التي كان يرسلها من الجبهة إبان الحرب العالمية، وذلك **بغية تسلية وإضحاك أصدقائه !** وقد احتفظ بها على هذا الشكل حين طبعها بعد ذلك لإحساسه **بأن هذه الأشكال تتمتع بجاذبية وأناقة** خصوصيتين ، كما أنها تعيد للذاكرة الظروف التي كتبت فيها"[1].

فالبداية مغامرة يبدو أنها كانت خاصية تزويقية بدافع إتقان "أبولنيير" للرسم ، ولكن اتصاله بالثقافة لتنمية موهبته قد مكّن له من الإطلاع على منْ تأثر بهم في وقت لاحق لاسيما في خاصية اللغة الشعرية مع التوسع في إمكانات التشكيل ، ولذلك فإن أكثر المحاولات التشكيلية المستشهد بها عند المؤرخين والنقاد تنتمي إلى ١٩١٥ ومابعدها .

وإذا كان أبولنيير قد أفاد من المنظرين الدادائيين والسورياليين وأفادهم، فإن إفادته الكبرى أن قصائدة التشكيلية قد شاعات وانتشرت وشكلت ظاهرة شعرية تجاوزت فرنسا إلى أوربا وأمريكا ، وبلغت شعرنا العربي الحديث - كما سنرى في هذه الدراسة .

---

(١) السابق /٧٦.

أ.أ. كمنجز :

يعد " أ.أ. كمنجز " من أشهر الشعراء الأمريكيين في هذا القرن ، لأن شخصيته الفذة كانت تبحث لنفسها عن التميز الإبداعي ، على الرغم من أنه بدأ بداية رومانسية مثل (شيلي وكيتس...) فتغنى بالطبيعة وبالذات الإنسانية ، ولكن "كمنجز" لم يستسلم لدفء الرومانسية لأنه اقتنع " **أن الاستسلام للحياة الاجتماعية يشكل حجر عثرة في سبيل تدفق الإنسان باستجابات أصيلة للحياة** ... - ومن ثم - .. يسخط كمنجز على مشاهير الناس وكبار القوم الذين تسود أفكارهم المجتمعات حولهم، وينأي بنفسه عنهم ليحتضن الأقليات ..."[1].

ولعل هذا المبدأ - في تصوري - كان بداية التحول الفني لـ"كمنجز" إذ بدأ يفكر في التجديد الذي يتجاوز به الآخرين ، وملكات كمنجز ومواهبه المتعددة ساعدت على إنجاح طموحاته ومبادئه ، لأنه شاعر ورسام ومسرحي في الوقت نفسه .

لقد كان رساماً متميزاً[*] " وعرضت أول لوحاته عام ١٩٢٥ في جمعية الفنانين الأحرار ، كما عرضت له لوحات في صالونات أخر بأمريكا (٢٨/٣١/ ١٩٣٢) .. وأقيمت له معارض في شيكاغو كليفلاند وبلتيمور في أعوام ٥٠/٥٤/ ١٩٥٧.

وكان مسرحياً ناجحاً وبدأ الكتابة للمسرح منذ عام ١٩٢٧ ، وأشهر مسرحياته (Him)[2] ..وكتب على أول صفحة هذه الديباجة : - لاحظ التشكيل الخطي -

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا / د. زاخر غبريال / ص ٨١/ الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١/ سلسلة الأدب العالمي المعاصر .

(*) كان كمنجز قد رسم صورة رائعة لـ(بارتون) التي كانت تقف أمامه عارية بباقات الورد ليرسمها ثم تزوجها - فهي زوجته الثانية - وكانت رسوماته لها أكثر بهجة من باقي لوحاته - على الرغم من أن طلّقها لتتزوج بعده من طبيب وتنجب منه .

(٢) تدور أحداثها حول رجل وامرأة حيث يقدم الرجل للمرأة تحليلاً ذاتياً لها ولكنها لا تفهم نفسها لأنها أسيرة لمشاعرها وصريعة لطرفي الصراع (المشاعر/الخاصة ≠ والحياة الواقعية).

حين أمضي قدماً متطلعاً إلى الماضي
أو أرجع القهقري إلى المستقبل فإني
أرتقي شاهق التلال
وأغرق في الضحك
على
كل
شيء
طوال الطريق
آن بارتون[1]

وعندما قدمت المسرحية على خشبة المسرح حرص "كمنجز" على أن يكتب على بطاقة برنامج العرض هذا التحذير : " ... ليست (Him) بكوميديا ولا تراجيديا ولا هزلية ولا أوبرت ولا فيلم متحرك ولا أي شيء مما يبرر ظهورها على المسرح "[2].

أما فيما يخص الشعر، فلقد تميز "كمنجز" بتحرير أشعاره كثورة شكلية مدفوعة بوجهة نظر مؤداها **أن هذه المسارب الشكلية محاولة ليتفادى ما تنطوي عليه الموضوعات من ابتذال** " وهو يشعر أن الورق الذي يكتب عليه يصبح فيها الشعور ألفاظاً لا يصبح شعوراً ، ... - ومن ثم - فهو كلام يجب أن يكون له نظام خاص ومنطق خاص ... فهو بقلبه ترتيب الكلمات المتعارف عليها رأساً على عقب يحاول جاهداً أن يحرر اللغة من الجمود ... ويذهب في هذا المدى إلى أن اللغة أصبحت هي وشعوره صنوين ، وأن الكلمات التي يستعملها أصبحت - بحق أشياء لها مدلولاتها وما يصاحبها من معان ، وما يطرد إياها من صور وذلك لما تثيره في

(١) آن . بارتون - هي زوجته الثانية المشار إليها في الهامش السابق .

(٢) كمنجز شاعر أمريكا / ص ٧١. ولاحظ الثورة على التصنيف وهي امتداد لمبادئه وآرائه الخاصة .

الإنسان من أحاسيس ..."[1].

والتجديد الشعري عند كمنجز محاولة الخروج على المألوف سعياً وراء التجديد والتميز، ومن ثم فثورة كمنجز في أساسها ثورة في مجال لغة الشعر ثم إن الثورة الشكلية في تحرير القصيدة وتفنيتها لهي امتداد طبيعي لثورة لغة الشعر، ومن ثم يجدو بنا أن نوضح مفهومه لحدود هذه الثورة اللغوية أولاً ، ثم نتوقف مع الأهم - بالنسبة لهذا البحث - وهو التشكيل التحريري ودوافعه عند كمنجز .

لقد تفنن كمنجز في أشعاره ، وسعى لابتكار الأساليب الجديدة ليحقق الثورة التي آمن بأهميتها ، وثورته تبدأ من اللغة ، " فهو يستعمل الأسماء بدلاً من الأفعال أحياناً والعكس بالعكس ... ثم هو يتلاعب بقواعد اللغة وبالبناء اللغوي كاستعماله ظرف الزمان أو المكان بدل الصفة ، واستعماله الكلمات المجردة والكنايات الرمزية ... - وقد وصل حد أن - فصل بين الصفة والموصوف بأربعة أبيات !! "[2].

وفي سبيل التجديد فهو يربط السياق الشعري بصور غاية في التناقض ليخلق شعوراً بالثورة كأن يقول :

" الزمان شجرة

والحياة وردة "

وقد يبدو مثل هذا التعبير عادياً في العرف الأدبي ... إلاّ أن كمنجز لم يكتفِ بمثل هذا كغيره من الشعراء وإنما وجدناه " يقاوم التيار اللغوي الجارف بتناول بعض الكلمات بمدلولها الخاص ... ثم يسلبها هذا المدلول ويحولها إلى قطب مغناطيسي ، لا يُقصد لذاته هو بل لما يدور في فلكه من معان ترتبط به ، وتنجذب إليه فقد استعمل كلمة " هش " مثلاً ليصف بها كلّ ما هو تحت الشمس حتى الشمس ذاتها ... وفي كثير من الأحيان يبتدع هو ارتباطات ومصاحبات جديدة لكلمات أصطلح الناس عليها

(١) السابق / ١١٨.

(٢) السابق / ١١٥ - ١١٦.

من قبله ... وفي الحالتين يُحمّل كمنجز الكلمات جهداً لا طاقة لها به ... ومن ثم سيتخبط القارىء في متاهات ومعان لا تُفهم ... والتبرير الذي يقذف به كمنجز إلينا أنّ ذلك هو تعبير عن خبرته الخاصة ومفاهيمه الخاصة التي تقضي طبيعة الأشياء ألاّ يشاركه فيها القارىء"[1]

وكانت ظاهرة التفتيت قد قادت كمنجز إلى قصار القصائد الشعرية عن قناعة مدفوعة بتصور لغوي وتقني معاً ومن ثم لجأ إلى قصار القصائد ، لأن الاسترسال لم يعد مجدياً ومن ثم كان كمنجز أحد دعاة (الشعر الميني) . وجاء بعده الشاعر الأمريكي (آرام ساروبان ١٩٤٤) الذي قد وصل إلى حد أن يكون الكف عن نظم الشعر هو أبلغ قصيدة شعرية ! وهو بالفعل ما نفذه " ساروبان" في أخريات حياته. وكان (لورانس ستيرن – في ترسترام شاندي ١٧٦٠ -١٧٦٧) قد سبقهما إلى هذه الفكرة التعبيرية "عندما عمد إلى ترك صفحات بيضاء في كتابه ليؤكد عدم رغبته في معالجة موضوع ما، وليدعو القارىء إلى أن يملأ هذا الفراغ لأن الفراغ هو المقابل للصمت"[2].

وهذه المحاولة التفتيتية[*] تقودنا إلى الجزء الثاني الأهم في محاولات التميز الـ"كمنجزي" في تحرير وتشكيل القصيدة الشعرية ، فهو لم يكتفِ بالتجديد الصياغي، وإنما اعتبر أن التحرير البصري والتشكيل الحرفي للقصيدة جزء من الثورة

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا /ص ١١٩/ ١٢٠.

(٢) القصيدة الشفاهية / والتر أونج / ٢٣٣ (مترجم).

(*) يقترب من هذه المحاولة ما سبق إليه الدادائيون والمستقبليون وعرف (بالشعر الحرفي Lettriste) وكان عبارة عن تداع حرفي أو منوعات حرفية حول كلمة أو مقطع ... مثل قصيدة الشاعرة الإنجليزية (Dog Wood نبتة القرانيا) فنظمت القصيدة بثلاث حركات الأولى على شكل وردة والثانية المدرج الموسيقى والثالثة زخرفة صلبان وفي كل محاولة اعتمدت على تفتيت الكلمة إلى حروف فبالحروف كانت التشكيلات - (راجع ش ٥٨ أ - ب . جـ). ومثال قصيدة (التذبذب) حديثاً لبيير كازيبه واعتمد فيها على تكرار كلمة الشمس.

اللغوية وهدف أساسي للتجديد الشعري لأنه يحقق للقصيدة روح الاتساق والهارموني، وهو - على حد تعبيره - يحلو له أن " يرى :

أشع ا ره

تتمطي في ر حـ ا ب

الصـ فـ حـ ـة

دونما فواصل ... ويعتمد كمنجز على نظرية التعبير المباشر ... فإذا أراد أن يبرز استعارة عن الماء وهو يتقاطر على جانبي الطريق . فما عليه إلاّ أن يكتب :

م
ت
ق
ا
ط
رأ
في
ال
صـ
فـ
حـ
ـة "[1]

و"في قصيدته رقم ٢٧٦ (١٩٦٨) عن الجندب ... يبعثر كلماتها بشكل غير منتظم على الصفحة حتى تلتقي الحروف معاً ف يكلمة الجندب Grasshopper - وكل هذا للإيحاء بطنطة الجندب وطيرانه الذي يخطف البصر إلى أن يستجمع نفسه في النهاية باستقامة ليحط على نصل ورقة العشب أمامنا"[2] - (راجع ش ٥٦)-.

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا / ١٢١ وكان كمنجز يحلو له أن يصف نفسه بأنه (كاتب صور ورسام كلمات) بطريقة توحي بالتداخل والتماسك الإبداعي لفني الرسم والشعر عنده فتولدت قصيدة تشكيلية .

(٢) الشفهاهية والكتابية/والتر . أونج / ص ٢٣٣ . مترجم .

وظاهرة تفتيت القصيدة عبر حروف الكلمات في تشكيل يتوافق مع مضمون النص كأن تأتي كلمة (متناثرات) :

مت

ناث را ت

فتزيد معنى الانتشار بتفتتها ويرى كمنجز أن " هذه وثبة جزئية لإشاعة الحيوية في الشعر من الناحية المادية المحسوسة، وفي نفس الوقت يُروض هذا الفتيت الفكر على التأني والتريث فينشأ نوع من الصراع بين المادي والمعنوي"[1]. ويرى د. غبريال أن كمنجز يهدف بمحاولاته إلى أن يبين للقارىء ما يكمن وراء الألفاظ العادية التي مُجّت لكثرة استعمالها من شعور قوي ... ومثل هذا يمثل الجانب اللغوي فقط من ثورته"[2].

وإذا كان كمنجز قد أظهر تميزاً في تفتيت القصيدة وتشكيلها " فقد سبقه الكلاسيكيون العظام إلى مثل ذلك ، وحتى ترقيمه له سند من الأسلاف العظام ، فـ"سام جيكوبز" الشاعر الوحيد الذي استطاع أن يصب قصائده في ذلك الأسلوب القديم، يبتسم حين يذكر الناس كمنجز ويشيرون إلى ما جرى عليه من حذف المسافة بين الفصلة والكلمات ... ففي الكتب القديمة وعلى الأخص الفرنسية منها ... لم يكن هناك مسافة قبل الفصلة وبعدها ، فالفصلة تكوّن المسافة الخاصة بها"[3].

ومن ناحية أخرى " دأب الإغريق على أن يكتبوا حرف كل كلمة منفصلة عن بعضها ، ويقذفوا بين الحرف المنفصلة بكلمات كاملة "[4] - تماما مثلما كتب كمنجز :

أ (ورقة تتهاوى) لوحدة [5]

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا - ... ص ١٢٢/١٢٣.

(٢) السابق / ١٢٤ .

(٣) السابق /١١٤.

(٤) السابق /١١٣.

(٥) قصيدة رقم ١ في ديوانه (٩٥ قصيدة).

أو قولـه :

تُحَوْ (ثم ت ت ن ا ث ر لحظة مع أشعة الشمس ثم) وم

جميعهـا وقـد حـال لونـها وهـي تحـ - و - وم"[1].

من الواضح إذن أن رغبة التجديد كانت الباعث الأساسي لهذه الثورة التي تعد لغوية ، حتى الفتيت والتشكيل هو ثورة لغوية مسبوقة بالكلاسيين ، والواضح هنا أن هذا التفتيت والتشكيل كان لهدف أساسي وهو إحداث نوع من التوافق والانسجام (الهارموني) بين التشكيل الحرفي والمضمون الكلي للنص وبذلك أصبح بياض الصفحة وسوادها جزءاً من التجربة الشعرية والصورة الكلية ، ووضح في بعض النماذج أن الفتيت يحمل بعداً موسيقياً ، وإن كانت هذه النماذج قليلة قلة تهمش الدور الموسيقى الكائن وراء التفتيت ، لتصبح الغاية من التشكيل غاية لغوية معبرة عن التمرد والثورة على العادي والمألوف ، ويلاحظ الباحث أن التشكيل الشعري عند "أبولنيير" يختلف تماماً عنه عند "كمنجز" ، فـ"أبولنيير" هو السابق وتشكيلاته تنحو نحو البناء (ساعة / طائر / ...) بينماتشكيلات "كمنجز" تنحو نحو التفتيت وتركز على تفتيت الكلمة تبعاً لمعناها وتبعاً للوحدة الموسيقية ومن ثم جاء التشكيل الكلي مجرداً -غالباً- لا عن عمدٍ يوازي عمد التفجير اللغوي، ولكنه جاء مجرداً لأن التركيز على جزئيات التكوين (تداعي الحروف) قد حظى بالاهتمام الأكبر عند كمنجز ، بينما نجد البناء العكسي لذلك عند "أبولنيير".

وتنتمي محاولات "كمنجز" لما يسمى بالشعر الكونكريتي Concrete وهو محاولة للجمع بين العناصر الأدبية والبصرية والصوتية حيث دخلت الرموز والأشكال والأصوات عالم القصيدة إلى جانب الكلمات وربما تزيح الكلمات التي تتحول بدورها إلى مادة تشكيلية .

---

(١) سبع قصائد : سوف (١) . راجع ص ٢١٣ من المرجع السابق .

وإذا كان جيران "كمنجز" يشاهدون سرباً من الفتيات يقمن في قرية (جرينتش) باحثات عن منزل (كمنجز) ويغنين معاً - بصوت مُدوّ - بعضا من قصائده ثم ينسحبن من المكان بعد أن أدين فريضة الحج السنوي إلى بيت كمنجز ، فإن شباب الجامعات الأمريكية يحتفلون به عن طريق التشيع لشعره ولتحديثه في مجموعات باسم " أدباء المستقبل"[1].

ولم يقتصر تأثيره على الأمركيين بل تمدد تأثير " كمنجز " وثورته حتى شعرنا العربي المعاصر بخاصة ، وسنلاحظ في الجزء الأخير من هذا البحث مدى تأثر بعض شعرائنا العرب بـ"كمنجز" ومحاولاته التجديدية ... فإلى أي حد كان التأثير ؟؟.

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا /١٢٥.

الفصل الثانى

الـرؤيــة الـفــنيــة

أصبح هذا القرن حقلاً للتجارب ، وللبدائل الشعرية غير المحدودة لاسيما بعد الحرب العالمية الأولى التي أحدثت هزة حضارية عنيفة حركت المفاهيم ، وغيرت الثوابت، وأذابت الأحلام الوردية لتطلعات الحضارة البشرية . وكان من الإفرازات الطبيعية ظهور فلسفات وحركات ثائرة ومتشائمة ومتحررة، فوجدنا المستقبلية الإيطالية، والدادائية ثم السيريالية .

وكان الشعر كغيره من الفنون قد تأثر بهذه المذاهب والحركات ... وكانت محاولات التحديث والتجريب قد انصبت على اللغة بصفة أساسية ... وحاولوا تهميشها وإفراغها من دلالتها أو التخفف من أناقتها وجزالتها بإحلال العبارات المبتذلة فيما سمي بالشعر الملتقط Found Poetry ... وكان الهدف واحداً وهو تفريغ اللغة والبناء الشعري من المضمون لرسم انطباع عبر التشكيل كعنصر دلالي إحلالي في القصيدة الشعرية، وقد رأينا أن " جويس " يعتمد على اللغة غير الأدبية للمنطلق الفكري نفسه – فاستعان بلهجات محلية أو بحديث الأطفال أو دندنة السكارى لإبراز تشوهات لغوية تجسد قدراً من المحاكاة الساخرة المقصودة .

وتطور الشعر من الشفهية إلى الكتابة التحريرية قد متعّة بميزتي الإدراك السمعي والبصري معاً ... إلاّ أن الإدراك السمعي يعتمد الزمن فضاءً بنيوياً رئيساً، والإدراك البصري يعتمد الفضاء المكاني بديلاً مرجعياً مهماً ، وقد عززت الكتابة الإدراك البصري، ولما كان الإدركان (البصري والسمعي) موجودين في القصيدة الشعرية ، ومثلا معاً إطاراً مرجعياً منطقياً إذ إن الزمان والمكان هما ركيزتا العالم العقلاني ... فكان هدف التحديث والتطوير ضرب الأساسين المرجعيين معاً .

أما ضرب المرجع الزماني فكان بتعميته وتعتيمه والاستغناء عنه، أو تثبيت الزمن بحيث يصبح الحاضر الزئبقي أساسياً في التلقي ، ويصبح التذكر والاستحضار أو التطلع أمراً ثانوياً أمام الحاضر الأبدي المستمر ، والذي عبّر عنه (جويس)بأنه :

الزمن الحاضر المستمر Present Continuos Tense وعند (بيرجسون) الحاضر الحي الملموس ، أما " كيرترود شتاين " فكانت تعمد إلى استبدال الأسماء باسم الفاعل لكي يمكنها التعبير عن المضارع المستمر ، أو تتلاعب بالتوليد اللفظي كقولها : "... وبعد ذلك ما يتبدل يبدل الذي يتبدل بعد ذلك ، والذي يتبدل بعد ذلك يتبدل وما يتبدل يتبدل بعد ذلك ، وبعد ذلك ما يتبدل بعد ذلك ، وذاك وبعد ذلك يتبدل مايتبدل.."[1].

والمحاولة بشكل أوضح عند الدادائيين فيما سمي بقصيدة التبادل Permutation " وهي محاولة رياضية لترتيب أحرف الكلمة وفق الاحتمالات التي تخضع لعدد حروف هذه الكلمة . كلمة (كلام) مثلاً يمكن أن تؤلف (قصيدة تبادلية) على النحو الآتي : كلام / كمال / كامل / ماكل / ملاك / مكل / أكلم / الكم . الملك / املك ... .

وعلى هذا الغرار تُنظم أيضاً قصيدة العلامات Semiotic التي تعتمد أيضاً على نظام التبادل سوى أنها تتطلب مفتاحاً معجمياً لفهمها"[2].

وترتبط محاولة إذابة الزمن بفكرة تحرير الكلمة من وظيفتها التقليدية لتفجير طاقتها البؤرية المركزية حيث تنطلق منها إمكانات التشكيل ... قال (جويس) في (فنجانزويك) : " إن إمكانات التعبير اللغوي للكلمة أعظم بكثير مما تبدو عليه، وأنها وإن لم تكن غير محدودة ، فهي على الأقل لا تنضب. وقد احتسب (ستروثرب بيردي Strother B. Purdy أن سبعة عشر حرفاً تشكل كلمة واحدة يمكن أن يعاد ترتيبهاإلى تركيبات لاتقل عن ٣٧٠ بليون "[3]... إلاّ أنه يصر على أن تعود المعاني الحادثه عن البؤرة اللفظية بالاشتقاق إلى أفكارها الرئيسة وتركيبها في التشكيل .

(١) اللغة في الأدب الحديث/جاكوب كورك/ ٢١٠.

(٢) الدادائية بين الأمس واليوم / على الشوك / ١٩٨-١٩٩.

(٣) اللغة في الأدب الحديث / جاكوب كورك / ٢٩٧.

ويأتي الشعر الحرفي Lettriste نموذجاً آخر لتشكيل عدمية الزمان أو لتحديد زئبقية الزمن الحاضر عند الدادائيين والمستقبليين ، وهذه التجربة الشعرية تعتمد على التداعي الحر لتنويعات حرفية حول كلمة أو مقطع - على غرار المنوعات الموسيقية، وهذه التجربة الشعرية الحرفية تعلي من قدر الصوت للحرف على حساب المعنى الجزئي للكلمة، لتكون الحروف في كلمة ما ، أو مقطع ما امتداداً لإذابة فاعلية الزمن تحت وطأة الصوت المجرد أو التشكيل المجرد .

ويبدو أن التعلق بالحاضر الأبدي عند الدادائيين والمستقبليين قد ارتبط بكراهية مزدوجة للماضي والمستقبل معاً . فالماضي يعني التقليد والجمود أو العقلانية والمنطق الصارم والمحاكاة الواقعية . وهو إذن عين الهجوم ومرمى سهامهم المجددة الراغبة في قتل الماضي. أما المستقبل،فهو الأمل المشوب بكثير من الحذر والتوجس لاسيما بعد فاصل الرعب في الحرب العالمية الأولى ، الذي ولّد قدراً من خيبة الأمل المرتقبة للمسار الحضاري السلمي .

وكان الحاضر وتمديده - إذن - هو الغاية والقصد ، فأصبح مجالاً للعمل وللتجديد بعيداً عن جمود الماضي والتوجس من المستقبل . وأتصور - من ناحية أخرى - أن تثبيت الحاضر وتمديده موازٍ - على نحو ما - لتشكيل فضاء النص العربي ولاسيما ذلك النص العدمي الغني بتحرره الزمني .

وعندما تمزق اللغة الشعرية الزمن بأحد الطرق السابقة ، فهذا معناه إفساح المجال للاستمرارية المكانية . لكن المكانية أحد ركائز المرجعية العقلية للإدراك المنطقي، ومن -ثم قد حاول المستقبليون والدادائيون والتجريديون إذابة هذه المرجعية المكانية أيضاً تحت وطأة التشكيلات الهندسية المجردة أو التشكيلات الهلامية، ومن ثم أصبح التشكيل وكأنه المعادل اللفظي للخط الوهمي الذاتي(*) ، أو هو التعبير النسبي غير

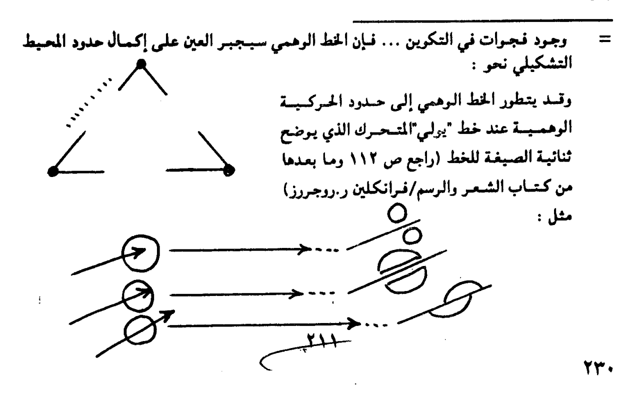
(*) المقصود بالخط الوهمي هو ذلك الخط الحادث عن الإدراك الحسي الذي يقوم بتنظيم خطوط الصورة تلقائياً داخل مثلث المجال البصري. وهو الرابط بين النقاط الثلاث لمثلث على نحو تلقائي.. ومع أنه لا يُرى إلاّ أن له حضوره الحقيقي في ممارساتنا البصرية، لاسيما في حالة =

المباشر للإدراك الحسي ، وهذا أمر قد جعل من القصيدة التشكيلية طريقة للتفكير على نحو تخيلي، وليس مجرد وسيلة للقراءة الساعية إلى فهم دقيق ومحدد. ومن ثم كان رسم الانطباع العام لدى المتلقي هو غاية ، وكان تمديد الزمن الحاضر أو تجريد الزمن بالتشكيل الشعري من أبرز العوامل المساعدة على رسم هذا الانطباع .

وكانت الرغبة في تهميش الدلالة اللغوية سبباً في البحث عن البديل المناسب للإحلال، وكان البصر بدلاً عن الزمن أو كان التشكيل المكاني بديلاً عن المرجعية الزمنية المنطقية التي صاحبت الإلقاء الشفوي ، والتشكيل المكاني بدأ منبسطاً مع الإنسان البدائي وتطور حتى وصل إلى درجة رائعة من العمق عند التكعيبيين (بيكاسو ورفاقه) ثم عند " يولي " بخطة المتحرك حتى أصبحت المعضلة الجمالية هي تعبئة الانقطاع ومنحه إحياءً جمالياً عبر الإحساس المفعم .

وجاء الدادائيون والمستقبليون في قصائدهم الشعرية ليتجاوزوا كل هذه التعقيدات البنائية ، وفي دعوة إلى البساطة البدائية المفتقدة ، كان السطح المنبسط قد فرض نفسه مرة أخرى ليختصر الفضاء المكاني ببعدين يتسعان لتسجيل القصيدة دونما عمق تشكيلي يوازي محاولات التكعيبيين مثلاً ، ومن ثم،تحولت علاقة العمق إلى علاقة انبساط صريحة .

= وجود فجوات في التكوين ... فإن الخط الوهمي سيجبر العين على إكمال حدود المحيط التشكيلي نحو :



وقد يتطور الخط الوهمي إلى حدود الحركية الوهمية عند خط "يولي"المتحرك الذي يوضح ثنائية الصيغة للخط (راجع ص ١١٢ وما بعدها من كتاب الشعر والرسم/فرانكلين ر.روجررز) مثل :

وعلى المستوى اللغوي كان العمق اللغوي متمثلاً في التمثيل اللغوي المنظم للزمن[1] ... فلما مزقت اللغة الشعرية الزمن فكان ذلك بداية لتهميش اللغة ثم كانت المحاولات المتتالية المتنوعة (اعتماد الصوت أو الحرف كوحدة مستقلة / أو الاستعانة بلغة الطفل / أو لغة السكارى / أو النشاز العامي ...) وكلها محاولات توازي - على نحو ما - علاقة الانبساط الصريحة في البعد المكاني .

ولعل هذا التوازي الفكري بين اللغة والتشكيل المكاني ليفسر لنا بداية عدم وجود تناقض كيفي بين التجريد اللغوي وبساطة التشكيل في القصيدة التشكيلية؛ لأن المنطلق الأساسي واحد ، لكن النتيجة لابد أن تكون مختلفة قدر الاختلاف بين اللغة والرسم .

وإذا كان الخطاب الشعري في القصيدة التشكيلية يعتمد على الـ (كاناس (الحروف الصوتية) والـ كانجي (الحروف الخطية البصرية)[2] ، فمعنى ذلك أن الاستعارات اللفظية أصبحت موازية للاستعارات البصرية أوامتداداً لها في القصيدة التشكيلية ، ولأن الشعر والرسم في القصيدة التشكيلية يعتمدان على اللغة كمادة أساسية للتشكيل بصرف النظر عن مستوى هذه اللغة ... .

إذن فالنموذج الخطي التشكيلي عليه أن يوازي الحدث الإدراكي المعرفي، لاسيما إن كان المصدر واحداً (الإنسان بشعوره ولاشعوره) . ويرتبط نجاح وتأثير القصيدة التشكيلية بقدرتها في إحداث تفاعل بنّاء بين المخيلة والذاكرة والإحساس، ويتوقف ذلك على قدرة الإدراك الحسي التحولي عند الشاعر نفسه ، لأن "القوة الفاعلة في داخلنا ليست هي الإحساس والمشاعر فقط - فهذه قوة مستقبلة أساساً - وإنما هي القدرة البناءة التي تستمد طاقاتها من المخيلة أكثر مما تستمده من الإحساس"[3].

---

(١) راجع (اللغة في الأدب الحديث) ص ٢٠٥ ومابعدها .

(٢) الشعر والرسم / ص١٥.

(٣) السابق / ص ٦٩ .

ويأتي " باشلار" ليرصد لنا حقيقة مصادر المخيلة فيقول " قد يرى المرء دائماً أن التخيل - التصور - هو الطاقة على صياغة الصور ، لكن الأدق هو أنه الطاقة على منع الصور التي بهيئها الإدراك الحسي " . فإذا لم يحدث أي تغيير في الصور ... فليس هنا أية عملية تخيلية "[1] ويستوي في ذلك إن كانت الصورة أو التعبير أو التشكيل من اللا شعور أو الشعور فكلاهما من رصيد الإدراك الحسي معززاً بقدرة المخيلة على إيجاد علاقات وإقامة بناءات تشكيلية حتى لو وصل الأمر حد التعبير بقصيدة الضوضاء عند الدادائيين .

وإذا كانت هذه خصوصية التحديث الشعري في العقد الثاني من هذا القرن فيبدو أنه الإطار العام لتحديث الفنون على هذا النحو الذي يجمع بين طرفي الثورة البدائية ووسائل التقنية الحضارية، وقد عبر "لويس" عن الفن الحديث بقوله :" إنه يجب أن يعبر عن العواطف البدائية من خلال أشكال ولدتها الحضارة الصناعية ، ودعا إلى إقامة أشجار من الفولاذ بدلاً من الأشجار الخضراء التي ضاعت أمام فن قاس ذكي بارع علمياً "[2].

والرجل البدائي بإدراكه الحسي واندماجه الرؤيوي ينتج تصوراً ما ... عبر عنه لفظياً بطريقة شفوية ...وعندما يصل التعبير التشكيلي حد إبراز تعددية أبعاد العلاقة وعند التكعيبيين .. فهذا تعبير حضاري متطور ... لكن المستقبليين والدادائيين تجاوزوا التعبير الحضاري المتطور تشكيلياً ، ورأوا الخصوبة في فطرية الخطوط المنبسطة غير المعقدة تشكيلياً ، ومن خلالها أمكن لهم إيجاد تشكيلات كثيرة غير متناسقة بنائياً ، لتوازي التمزيق اللغوي، ومن ثم كانت وسيلة التقطيع لأجزاء القصيدة قد لا تساعد - غالباً - على إقامة نسق شكلي مكاني متميز ، وهنا يتوازى التشكيل غير المكاني مع التعبير غير المكاني، فيعبران معاً عن التمزق والثورة الساعية إلى إقصاء أي إطار مرجعي .

---

(١) الظاهر والأحلام / غاستون باشلان / ص٧ .

(٢) اللغة في الأدب الحديث / ٢٠٦.

لكن السؤال الفارض لنفسه هنا هو أن أي تشكيل على بياض الصفحة متقطعاً كان أو غير متقطع فهو إثبات شكلي لتعبير مكاني ، في الوقت الذي نجد الإطار المرجعي المكاني في الصور اللفظية قد أصبح هلامياً تحت وطأة تهميش الدلالة اللغوية وتجريدها في أكثر المحاولات ، فبم نفسر إذن نفي المرجعية المكانية لفظياً وإثباتها - على نحو ما - تشكيلياً ؟.

- بداية - أتصور أن التشكيل الخطي يمثل وجهة نظر طوبولوجية أساسية بديلة عن توجيه النص كله للنشاط اللفظي الواقع تحت طائلة العلة والمعلول في الدائرة المنطقية = التقليدية_التي لا ترضي المستقبليين والدادائيين والسورياليين ، والذين أسهموا بشكل مباشر في تنمية ونشر ظاهرة التشكيل الشعري .

واعتقد أن إثبات المرجعية المكانية في التشكيل أصبح مع القصيدة التشكيلية وشعر التفعيلة ضرورة مهمة ، لأنها ترسم طريقة قراءة ، وطريقة تلقي بصري وسمعي ، ومن ثم أصبحت المرجعية المكانية للتشكيل أهم جزء في الخطاب الشعري في القصيدة التشكيلية بخاصة . وبما أن المرجعية المكانية التشكيلية تمثل طريقة قراءة وتلقي إذن فالتشكيل هنا ليس نظاما ثابتاً وإنما هو مجموعة من التحولات الواجبة عبر جزئيات التشكيل المتغيرة بدورها من عمل شعري إلى آخر .

وعلى الرغم من لجوء أكثر الشعراء التجريبيين إلى البساطة في التشكيل الشعري إلاّ أنني أتصور أنهم يحرصون مع هذه البساطة البدائية - على ألاّ تصبح مهمة التشكيل دمج واقع بواقع على سطح القصيدة، لأن هذا يتنافى مع دوافعهم للتشكيل، حيث إن مهمة التشكيل الأساسية هي الاحتواء بقوة الدفع الاستعاري.

وقوة الدفع الاستعاري - في تصوري - هي الدافع لأمرين في عملية التلقي:

- هي الدافع للتنوع الدلالي .
- وهي الدافع لرسم الانطباع المرتفع فوق حرفية الدلالة المباشرة .

ويمكن توضيح هذا التصور الخاص على أساس أن الخط الخارجي في تشكيل القصيدة يمكن أن يتحول بدوره إلى خط داخلي عند المتلقي وذلك بقدر ما يحمل لديه من إيحاء ، إذ أن لكل واحد منا رؤية فردية خاصة للشكل والخط نتيجة للتنظيم الذاتي ونتيجة للثقافة والحالة النفسية . ومن ثم فإذا كان الخط الخارجي يستمد وجوده من حقيقة كونية تلعب دوراً مهماً في هندسة لغة القصيدة وطوبولوجيتها ، فإن "النموذج الخطي أصبح يوازي الحديث الإدراكي المعرفي **المستبطن لعيار الوعي**"[1]

ويرى رواد القصيدة التشكيلية أنه " من الممكن أن تكون لغة ما نموذجاً إشارياً - سيمانتي - تحتوي على أشكال طوبولوجية يمكن أن تكون لها مزايا كثيرة تفوق اللغة الخطية التقليدية"[2] ، وقال بيكيت عن تلاقي التكوين الخطي بالهندسة " بأنه إفادة غير منطقية للظواهر في ترتيبها ومطابقتها الدقيقة لحالة إدراكها . قبل أن يتم تشويهها إلى شيء مفهوم من أجل إقحامها داخل حلقة العلة والمعلول"[3].

وأصبح مفهوم الاستعارة عند (هايدجر) هو السائد في الإبداع والتلقي للقصيدة التشكيلية الحديثة، وهو مفهوم يتجاوز الحدود القديمة التي تُعني بالمعنى الملائم لطرفي الاستعارة ، لأن الاستعارة عند (هايدجر) هي " عملية نقل يتم بها نقل الحس إلى مستوى اللا حس - أي إلى مملكة الفكر - ولدعم حجته فإنه يناقش مثلاً الاستخدام الاستعاري لـ" القبض " عن طريق النظر - السمع ... لا عن طريق اللمس ممايجعلنا لسنا أمام مجرد عملية نقل استعارية فحسب وإنما على أساس نقل ما يفترض أنه محسوس إلى اللا محسوس ، وهذا التحول الميتافيزيقي من المحسوس

---

(١) الشعر والرسم / ص ١١١.

(٢) السابق / ١٢١.

(٣) بروست / ص ٦٦ . عن كتاب الشعر والرسم /ص ١٢٢.

إلى اللا محسوس هو الأساس الذي يقوم عليه التحول الاستعاري من الحرفي إلى المجـــازي"[1].

وبالإضافة إلى البعد الاستعاري ، فإن الإدراك يمثل تجربة كاملة لدى المتلقي الذي يمكنه أن يضيف إذا كان المتلقي يُعمل الإدراك وفق مستوى الحدس بحيث يصبح كل حرف وكل كلمة مرسومة في بياض الصفحة تبدو وكأنها تعبير عن حالة العقل الذي انتجها وحررها . وعندما يختلط الوعي باللا وعي ، ويصبحان مادة تعبيرية فمن الضروري البحث عن وسائل إدراك توازي محاولات التشكيل الشعري... لتجعل العمل مفهوماً حتى لو انتقل التلقي إلى الحدس ، وحتى لو اكتفى برسم الانطباع العام دونما تفصيل .

ومن ثم سنلاحظ أن أكثر النقاد والمنظرين ينشدون القراءة الثانية، لأنها القراءة الحقيقية التي تستكمل المسافات ويتفق " باشلار وبارت " على أنها تمكننا من الارتفاع المقصود فوق الحديث اللفظي مثل (امرأة بريست)[*].

ويمكننا قبل الاقتراب من النماذج المحللة أن نرصد ثلاثة مستويات للتشكيل الشعري بصفة عامة :

المستوى الأول : ويمثله أبولنيير ويلجأ فيه إلى التشكيل المرسوم بالكلمات لتجسيد صور معلومة أو مجردة غالباً ما تتفق مع مضمون النص لهتم التكوين.

المستوى الثاني : ويمثله الدادائيون والمستقبليون وهو تشكيل الشعر الحرفي Lettriste

---

(١) الرسم والشعر /٢٥٩.

(*) المقصود (كائن مبعثر في الزمان والمكان . ولم تعد امرأة وإنما سلسلة من أحداث لا يسعنا أن نلقي عليها ضوءاً لأنها سلسلة مشاكل لايمكن حلها).

الذي يعتمد عن منوعات حرفية لكلمة أو لمقطع لإحراز تكوين يوحي بالصوت من خلال الإبصار وتزاحم التكوين وأشهر من يمثل هذا المستوى "مارينتي".

المستوى الثالث : ويمثله كمنجز وهو المستغل لبياض الصفحة استغلالاً فنياً وتشكيلياً، ويعتمد على التلامس Contlguaus والتقطيع لحروف الكلمات لخدمة المعنى والإيقاع الشعري .

أما الاقتراب من التحليل النصي هنا لهذه المستويات،فهو أمر محفوف بالمخاطر والصعوبات ، ومن الصعوبات أننا لن نحلل النص في لغته الأصلية وهذه الإشكالية تمثل إجهاضاً حقيقيا لأكثر المعطيات الشعرية التي تُفتقد بالترجمة ، ومن ثم لا يبقى لنا إلا النذر اليسير من التجربة الشعرية كالمعني المترجم والتشكيل الشعري البصري ... ومن ثم يرى الباحث أن التحليل هنا لابد أن يقع في أحضان الرؤية السيمولوجية [1] بصفة أساسية ، واعتقد أن مثل هذا التحليل السيمولوجي يرتفع فوق الحدود اللغوية وكأننا مع التشكيل الشعري في القصيدة التشكيلية إزاء لغة عالمية في حالة تهميش الدلالة اللغوية ، وذلك لارتباطناهنا بطوبولوجية المخيلة الإنسانية وادراكها الحسي التحولي .

والرؤية السيمولوجية تمكن الناقد من النفاذ إلى عمق التجربة التشكيلية ، ويعتقد الباحث أنه مهما تعددت الرؤى النقدية التحليلية للقصيدة التشكيلية ، فإن النقد والتحليل لن يكتمل إلاّ من خلال الاستعانة بالرؤية السيميولوجية ، لأنها المقدرة

---

(١) الرؤية السيميولوجية مصطلح يقصد به دراسة أنظمة التواصل المؤسسة على اعتباطية الرمز، وقد استعمل (بارت) ذلك لتحليل أحداث الدلالة الاجتماعية والأيديولوجية في الميثولوجيا. والسيميولوجيا عند (يلمسليف) نظام دال غير علمي. والمستوى السيميولوجي : يطلق في تعارض مع المستوى الدلالي ويكون العالمان معاً العالم الدال وهو المقصود هنا - .
(راجع معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / د. سعيد علوش /٢٣. دار الكتاب اللبناني بيروت وسوشرس /الدار البيضاء) .

لاعتباطية الرمز من ناحية ، وللتجريد ثم للتشكيل الفني كدلالة أساسية للقصيدة التشكيلية .

أبولنيير والمستوى التشكيلي الأول :

وجد الدادائيون والسيرياليون في أعمال أبولنيير Apolinaire المثال التطبيقي لأفكارهم، فهو أقرب وأبرز المعاصرين لهم ممن يسعون إلى اللعب المدهش بكلمات القصيدة عندما يسخر الكلمات والحروف بأبعاد تشكيلية متزنة حيناً وصبيانية في أحايين أخر ، وفي محاولة الاقتراب التحليلي سنعرض للمستويين.

إلاّ أن جميع محاولاته كانت صدى للنداء الدادائي (الهدم هو بناء أيضاً..) أما الهدم فكان - للأسف - من نصيب اللغة الشعرية ... والبناء جاء استعارياً من فنون أخر كالرسم والموسيقى ... فإلى أي حد يمكننا أن نقدر أبعاد هذه التجربة الباكرة في العقد الثاني من هذه القرن ؟ ، لاسيما وأن محاولات أبولنيير قد أثرت في معاصريه بل وفي أجيال متعاقبة من الشعراء حتى وصل التأثير إلى شعرائنا العرب من المعاصرين ، الأمر الذي يدفعنا إلى الاقتراب الفني من التجربة بالتحليل النصي ، بعد أن وقفنا مع وجهة النظر الفلسفية لأبولنيير وأتباعه من مبدعي القصيدة التشكيلية .

لكن قبل الخوض في التحليل علينا أن نعترف بقصور مسبق لأن ترجمة النص الشعري تفقده الكثير من خواصة كحساسية التعبير، وعدم انجسامنا مع الإيقاع الموسيقى، ولعل المشجع على خوض مجال تحليل النص عند أبولنيير - رغم هذه المحاذير - أننا نعتمد على التناول السيميولوجي الذي يتخطى بعض هذه المحاذير والتقنيات والأيديولوجيات، ليتصدى مباشرة إلى ميدان التصاميم التشكيلية المبتكرة في القصيدة التشكيلية المعتمدة على التراسل الحرفي أو المعرفية الجسيمية Corpusclar episstemology التي تعد النص المطبوع نقطة انطلاق فكري .

أما النص الأول الذي نتوقف معه فهو قصيدة أبولنيير المعنونة بـ(اليمامة المتألمة والنافورة : (ش ٥٢): *La colombe poignardée et le jet d'eau*

وتأتي القصيدة في ثلاثة مقاطع ويستقل كل مقطع بتشكيل منفرد ، فالجزء الأول : يمامة ، والثاني شكل النافورة، والثالث عين جاحظة .

والإدراك الرؤيوي الأول لابد أن يأتي مكبلاً بكيفية استقبال الحواس كانفتاح أولي يشير مبدئياً إلى عدم وجود علاقة تمازج - هارموني-بين جزئيات النص . فما العلاقة بين اليمامة المعذبة - التي تظهر مصلوبة - غير طائرة - وبين النافورة ثم العين؟

(قصيدة أبولنيير ..) (شكل رقم ٥٢)

لابد إذن من معاودة النظر بطريقة تأملية أملاً في أن ننطلق بالتأمل إلى تأثير خيالي يساعدنا على التخفف من الوظيفة المرجعية للتشكيل الكائن في هذا النص،إن حاجاتنا إلى الفهم للتشكيل مرتبطة بحاجتنا لمعرفة مضمون الألفاظ التي استخدمت في التشكيل، وهذا بدوره يبرز أهمية التعبير الشعري هنا ، فحاجتنا المفرطة إلى فهم المضمون اللفظي تُبعد فكرة التهميش اللغوي، لأن اللغة هنا عنصر فاعل ومؤثر في البناء التشكيلي والفهم الدلالي - على حد سواء - .

ومن ثم،فالعلاقة بين اللغة الشعرية والتشكيل هنا علاقة استعارية تنشىء توتراً مقصوداً بين التشكيل ومادة التشكيل (اللفظ - التعبير الشعري) ، وهو توتر يرتبط تأويله بحجم التطابق أو الاختلاف بين طرفي الاستعارة (اللغة - التشكيل) ثم أي الطرفين هو الأساس ، وأيهما هو الحادث بفعل الآخر.

إن الاقتراب من المضمون هو الذي يذيل هذه الاستفهامات عبر التحليل . إذن فالجزء الأول من التشكيل المستعير لليمامة على نحو تشكيلي جاء محملاً بوصف وجوه حسان ناعمة لكنها متألمة ... وينادي الشاعر على صديقات (أنيّ ...ماري...)أيتها الفتيات هذى يمامة تنتشى عبر بكاء وتوسل وهي بالقرب من نافورة ماء.

وفي الجزء الثاني من التشكيل (النافورة) يتذكر الشاعر الماضي اللذيذ ويهتف بأسماء الأصدقاء المحاربين ... والأسماء تطربه ... ونظراتهم تنام في الماء ، ولربما ماتت ثم يهتف بالأسماء ثانية (أين هم : براك وماكس وجاكوب ..) وقد امتلأت روحه بالذكريات . وديران بعيونه الرمادية مثل نافورة ماء تبكي على ألمي .

وفي الجزء الثالث حيث العين الجاحظة فتتضمن تذكراً لأولئك الذين ذهبوا إلى الحرب ليقاتلوا الآن ... ويخيم المساء ... فيهتف الشاعر : أيها البحر الدامي ... والحدائق تنزف بغزارة على أكليل ورد أحمر .

إذن فالحزن مسيطر على الشاعر.. ولم تعد اليمامة سعيدة، وحركية نافورة الماء مرتبطة أشد الارتباط بالعين أسفلها فهي مصدرها، وكأن النافورة هنا تستمد معينها من العين الدامعة الحزينة ، وحتى النساء الجميلات عندما يتذكرهن بجمالهن فإنما يركز على بعدهن وحزنهن الذي يمثل امتداداً لحزنه الطللي بفعل التذكر .

ويبدو أن الحرب هي السبب في هذه القتامة الرؤيوية والمعنوية في هذا التشكيل فاليمامة مصلوبة والعين تدمع .. والنافورة تندب - على الرغم من مظهرية البهجة في حركية أطرافها الرشيقة .

وإذا كان المعنى الشعري يقرأ من أعلى إلى أسفل ، فإن التكوين التشكيلي في فراغ الصفحة يمكننا من القراءة الاستعادية الرؤيوية بطريقة عكسية من أسفل إلى أعلى .

والعين تدمع مع المساء حتى ليبدو البحر دامياً عند الشاعر ... والدموع بغزارتها تولد هذا الشتات الفكري بفعل التذكر للمحاربين .. وقد عبّر عن عدم قدرته على تجميع أصدقائه بالاتجاهات المختلفة لمسار الأبيات ... والتي تظهر للعين ثم تسقط وتختفي فإثباتها على هذا النحو إنما هو تعبير عن قمة التذكر والاستحضار.. لكنه استحضار كالماء استحضار سراب لا يستطيع أن يقبض عليه ، وأصبح الماء دموعاً لأن (نافورة الماء تبكي على ألمي ..).

ولما زاده الألم لوعة وشوقاً إلى الأصدقاء المحاربين .. فيلجأ إلى الصديقات الجميلات الناعمات ... وينادي عليهن بأسمائهن :

(يا أنّي ... وأنت يا ماري ...

أين أنتن ؟ أيتها الفتيات ؟)

لكن النتيجة واحدة فلا أصدقاء يستجيبون ولا صديقات يستجبن ... فأصبح الشاعر وحيداً مصلوباً وهو التشكيل الأخير الذي يبرز فيه اليمامة على نحو مصلوب متوجع.

إن هذه القصيدة التشكيلية الرومانسية تمثل أبرز اتجاه لأبولنيير ... ومن خلال النص السابق نلاحظ أن التشكيل حادث ... وأن اللفظ أصل في القصيدة التشكيلية وكانت الحروف مطواعة للتشكيل المركب والبسيط في آن واحد إنها مهارة أبولنيير الرسام الفنان والشاعر الرومانسي الحساس .

وتصبح القراءة الاستعادية عبر التشكيل هي البعد الاستعاري الذي يؤكد التطابق وينفيه في آن واحد، ومن ثم فلمعرفة البعد الفكري للنص كان لابد من معرفة التشكيل، ولفهم التشكيل كان لابد من الاستعانة بالنص ، وهذه - كما ذكرت - ميزة لأبولنيير هنا الذي لم يلغ أو حتى يهمش الدلالة اللغوية هنا ، لأن الدلالتين حققتا بالزواج الشرعي البصري وحدة تشكيلية ناجحة .

إن التجربة الشعرية التشكيلية هنا بسيطة، وتحددت دلالة التشكيل الكلي من خلال المتغيرات النفسية والموضوعية عبر التذكر ، ومن ثم فالمقطوعة الشعرية هنا حقائق في امتداد المدى الاعتيادي للإدراك الحسي والتوهج العقلي، ولذلك نلاحظ حجم عاطفة التذكر وكأنها تتوازى مع رشاقة الخطوط المنحنية الانسيابية في العين والنافورة ، أما الصلب المؤلم للوحدة القاسية فقد عبر عنها تشكيلياً بخطوط حادة ومنكسرة (راجع النص ش ٥٢).

أما التلاعب بحجم الحروف،فجاء لمصلحة التكوين التشكيلي حيث نجد حرف الـ(O) في العين وحرف الـ (C) في اليمامة ودلالتهما خارج إتمام خطوط التشكيل محدود للغاية ، بينما جاءت بعض الأسماء التي هتف بها بحروف باوزة لاسيما الفتيات في الجزء التشكيلي الأول إما لمكانتهن البارزة في رصيد ذكرياته ، وإما ليعبر عن الإحلاح الاستدعائي .

والتشكيل في هذه القصيدة يفرض مقطوعات متصلة المعنى تمثل تطابقاً كلياً مع التعبير الشعري اللفظي، وكأن الإدراك الحسي بحدودة التأملية والبصرية يتوازى مع الدلالة اللغوية وكأن التشكيل هنامجرد رغبة لإشباع التشابه - فيما أتصور- وتبقى الإفادة التشكيلية كامنة في موهبة أبولنيير التشكيلية حيث استطاع تحويل العناصر الواقعية (العين/النافورة/اليمامة) لتكتسب داخل التشكيل دلالات جديدة عندما صبغت بلون الحزن والحرب والبكاء على الزمن الفائت .

وقدرة الشاعر التخيلية هنا قد منحت عناصر التشكيل للقصيدة وحدة التنوع القائمة على التوافق بين التشكيل الخطي البنائي والنص الشعري بشكل طبيعي جداً وكانت القدرة الفنية للتشكيل والموهبة الشاعرية هي المساعدة على هذا التوحد والتكامل للبناء الدلالي المنشود في هذه القصيدة التشكيلية .

وإذا كانت الاستعارة مصدراً مهماً للبناء الشعري ، فإنها - في الحقيقة - تكتسب مع التشكيل مذاقاً خاصاً لأننا هنا لا نتعامل مع الاستعارة كظاهرة لغوية

منفردة ، لأن التشكيل اللفظي أو الحرفي يعد نوعاً من التغير التدريجي للاستعارة قد يصل إلى حد التجريد . وطرفا الاستعارة هنا يمثلان صيغة ثنائية بنائية وهي صفة تقليدية تختلف عن تلك الصيغة الانقطاعية في الشعر الحداثي وما يترتب عليها من غموض . وفي هذا التشكيل يصل التماذج إلى حد إدراك الاستعارة اللفظية من خلال الاستعارة البصرية .

إذن،فالتعبير الشعري ودلالته اللغوية يتوازى مع التعبير التشكيلي ودلالته الفنية، وهذا التوازي الصريح في هذا التشكيل الشعري المباشر نتيجته الطبيعية أن الدلالة اللغوية والتشكيلية أصبحتا في امتداد طبيعي واحد ، وأن كلا منهما تمثل العمق الطبيعي للأخرى .

وتوجد لأبولنيير محاولات كثيرة أخر وقد لجأ إلى قصار القصائد التشكلية كتلك التي صممت على هيأة مطر وثانية نضدها على شكل تابوت وسرير، وثالثة على شكل تاج ... (راجع ش ٥٤) ... وكلها محاولات تؤدي فيها اللغة دوراً ثانوياً، ويصبح دورها في البناء التشكيلي أساسياً كشكل وصوت معاً ، ولعل هذه المجموعة هي التي كانت أكثر إغراءً للدادائيين والسيرياليين . وهي التي أثرت في المعاصرين له، واللاحقين بعده ، وهذا ما سنحاول أن نتوقف معه في المستوى التشكيلي الثاني.

المستوى التشكيلي الثاني :

الأديب بصفة عامة ثمرة نشاط فكري يعود إلى مصادر فلسفية قوية تشكل إبداعاته الأدبية . والشاعر في القصيدة التشكيلية في العقد الثاني ومابعده ممن

سُبق بالمدرسة الرمزية ، وفي مطلع هذا القرن كان (كاسيرير) يحدثنا عن فلسفة الأشكال الرمزية Philosophy of Syombolic Forms ، وقال إن العوالم التصويرية قد ألغت (الوجود الموضوعي) لأننا من خلال(العوامل التصويرية) نرى مانسميه بالواقع ... وفيها فقط نمتلك الواقع ...[1] .

ثم كان تيار الوعي (... وهو نشاط للروح البشرية التي تبحث عن فهم ذاتها، ومن ثم إعادة الخلق بعد الفهم)[2] وأصبح اللا شعور هو المعين الأول للإبداع ، ومن ثم أصبح الشعر تعبيراً عن مستويات الوعي واللاوعي في عقل الشاعر بدلاً من محاكاة الواقع الشاحب .

وبعد الحرب العالمية الأولى كانت سيطرة الدادائيين - الذين توسطوا بين المستقبلية والسيريالية - خطاً إبداعياً يمثل ثورة على التقاليد الموروثة كلها وعلى المنطق والمنطق المحكم وقد سبقت الدادائية بالمستقبليين ثم لحقت السيريالية بالدادائيــة .

وأمام كل هذه المقدمات الراغبة في التجديد والتحديث والتجريب كان لابد أن يبحث الشعراء عن أسلوب تعبيري يحمل قدراً تمثيلياً وتجسيدياً ، وكان (بارثر) ينبذ الإسناد ، ويحاول جاهداً إبراز المعنى من خلال خواصة الشكلية[3]. ولم يكتف الشعراء بذلك وإنما بحثوا عن تلمس الحقيقة بحضور ملموس ، وذلك بعد قبول الحياة الداخلية بديلاً عن الواقع الخارجي ، وأصبح النص الشعري شكلاً من أشكال السلوك تدل ألفاظه على أفكار ضمنية تكتفي بتحقيق غاية تأثيرية مداها رسم انطباع ما .

ومن ثم كانت الحياة الفكرية قد مهدت للشعر الملموس Concrete Poetry الذي راده " مارينتي " ثم أبولنيير وكمنجز وكيردوت شتاين . وسنتخير هنا بعض النصوص

---

(١) اللغة في الأدب الحديث / جاكوب /ص ٢٤.

(٢) السابق / ٢٥.

(٣) السابق /٢٩.

الشعرية التشكيلية التي تعتمد الإيجاز مبدأ شعرياً وقد وصل الأمر حد وجود شعر حر في Lettriste Poetry وقد وجد عند المستقبليين والداداثيين وهو عبارة عن تداع حرفي أو منوعات حرفية حول كلمة أو مقطع مثل : (شكل ٥٧ / شكل ٥٥) مثل ما يسمونه بقصيدة " الشراع Sail " تعبر عن شكل مثلث يشبه الشراع ... وقد يتوهم المرء في المنظور وجود قارب صغير ... يتحرك نحو اليابسه ... وقد يرى المرء إضافة إلى الشراع ملاحاً يقف إلى جانب الشراع [1].

SÂIL
S A I L
S A I L
S A I L

أما في شكل ٥٧ - نلاحظ أن التشكيل لهذه (القصيدة)[*] المكونة من Revolver تعتمد على تحديد العمق البصري عبر تجسيد الحروف بأبعاد متدرجة حجماً وموضعاً في الصفحة مما يعطي للتشكيل عمقا غائراً حتى حدود النقطة المركزية البعيدة .

أما الشاعر الاسكتلندي (إيان هاملتن) فيجعل من كلمة Love تكوينا بسيطاً يتدرج في كتابة حروف الكلمة حتى تكتمل مع شكل قلب (راجع ش٧٨ د) وهو يعتمد على تقطيع حروف الكلمة بطريقة ساذجة .

والشاعر (أودين موغان Edwin Morgan) يعرض ما يسمى بقصيدته على هذا النحو :

Pooli
Peopl
Eplopi
Cool

ويعلق (روبـــرت ميللر) صاحب كتاب (لغة الشعر The Language of Poetry) على هذه المحاولة فيقول :

---

(١) لغة الشعر / روبرت ميللر / وتان كوري / لندن ١٩٨٢/ ٢٨.

(*) الباحث يتحفظ على تسمية هذه المحاولات باسم قصائد ، لأنها في الحقيقة محاولات تشكيلية بصرية ... أما المادة الشعرية بتكوينها فتكاد تكون معدومة هنا . ويذكر الباحث هذه النماذج ليغطي أبعاد التجربة التشكيلية في الشعر ، وكمحاولة إحصائية لنماذجها الأوربية المختلفة.

" إنه يصف الناس – باقتصاد كبير – وهم يغطسون ويقفزون في بركة ليُبردوا أنفسهم لكن من جهة أخرى تشير إلى انفصال الحرف e في كلمة People وانتقاله من نهاية السطر الثاني إلى بداية السطر الثالث ... لأنه يتضمن بشكل تام حروف السطر الثاني نفسه . ولكن الترتيب مختلف . ولو أن الحروف رُتبت بهذه الصيغة Lpoop فسيكون السطر الثالث انعكاساً دقيقاً للسطر الثاني ... وسيكون من الطريق في هذه الحالة أن تؤول السطر بأنه يُظهر الانعكاس المقلوب لصورة الناس المحدقين في البركة .. أو ربما وهم يغطسون ... أو ربما صراخهم المرح ..."[1].

ويأتي الشاعر (وليم جي سمث William Jay Smith) بتشكيل من نوع آخر يستثمر فيه الآلة الطابعة بدلاً من التشكيل اليدوي ، فينظم مجموعة من القصائد التشكيلية القصيرة بالآلة الطابعة، ومن هذه المحاولات قصيدة بعنوان (بومة إليوت) "جاء في أسفلها إن إليوت يجثم على كتاب تصدره دار نشر (فيبر آند فيبر) ليقيم إنتاج نشرها "[2]- راجع شكل ٦٥- .

وجاءت المحاولة الباكرة لرأس المستقبليين وهي قصيدة (حساسية الأرقام) لمارينتي (راجع شكل ٥١) لتستخدم الحروف مع الأرقام في توزيع هندسي تشكيلي مزدحم ازدحاماً لايسمح بإقامة معنى ولو جزئياً للحروف المتناثرة في هذه القصيدة، ولتعبر بزحامها عن أصوات الصخب ... إنها قصيدة كما قال صاحبها (.. تتوارى فيها اللغة ... لتحل محلها عناصر بصرية وصوتية بحتة لتعطي صورة شعرية جديدة عن الواقع !!)[3].

هذه النماذج السابقة للمستوى التشكيلي الثاني للقصيدة التشكيلية تعتمد على ثلاث وسائل فنية هي :

---

(١) السابق/ ص ٢٨ والترجمة من طراد الكبيسي في بحثه القصير (القصيدة البصرية).

(٢) الدادائية بين الأمس واليوم / ص ١٩٢ .

(٣) النص مقتبس من كتاب (الدادائية بين الأمس واليوم) / ص ١٩٥.

أولا : الإيجاز الشديد :

وقد سبق أن أشرت إلى فلسفة الإيجاز في التناول الشعري حتى وجدنا قصيدة البيت الواحد وجدت المحاولة عند الدادائيين ثم عند كمنجز على نحو موسع ... فضلاً عن محاولات السيرياليين ...والجميع يتفق على المبدأ المؤدي للإيجاز وهو تهميش الدلالة اللغوية بالدرجة الأولى، وإن لم يستطع الشاعر فعليه التقليل ما أمكنه ذلك ، لأن الأبجدية سينتهي أمرها وستبقي شيئاً أثرياً فقط ، ومن أجل هذا فإن الشاعر الأمريكي (آرام سارويان) } يحاول أن ينظم الشعر بأقل قدر ممكن من الكلمات كأن يصنع – كالآخرين – قصيدة مؤلفة من كلمة واحدة أو كلمتين ..إنها محاولة منه لرفض اللغة الشعرية "[1].

ثانيا : التفتيت اللفظي :

وهي وسيلة متصلة بالموقف المعادي للغة الشعرية حيث إن هم الشاعر الأول أن يتم تشكيله حتى ولو على حساب تفتيت الكلمة إلى حروف ترسم في غير تناسق ، فيفرغ اللغة الشعرية هنا من دلالتها ويحتفظ لها بالشكل المرئي والبعد الصوتي . ومحاولة التفتيت هنا تختلف عما سنراه عند " كمنجز" في المستوى الثالث شكلاً وموضوعاً وفلسفةً ، فهذه المحاولة التفتيتية هنا جاءت صدى مباشراً لآراء المستقبليين والدادائيين والسيرياليين .

ثالثا : خط " يولي "[*] الواهم :

ونلاحظ أن الشاعر في مثل هذه المحاولات السابقة يستغل الصيغة الانقطاعية للخط على أمل أن يتم المتلقي بالخط الواهم مايراه مناسباً لإتمام انطباعه عن القصيدة[2] (راجع قصيدة People لادوين موغان / وقصيدة شراع Sail شكل ٥٥) ،

---

(١) الدادائية بين الأمس واليوم / ٢٠٠ .

(*) سبق التعريف به في هذا البحث .

(٢) راجع أيضاً تحليل (روبرت ميللر) الذي سبق عرضه على قصيدة (People) .

وتبقى المعضلة الجمالية هنا ممثلة في محاولة السعي لتعبئة الانقطاع بطريقة تأويلية تخضع للاجتهاد الشخصي للمتلقى وقدرته الذوقية المتوقفة بدورها على رصيده الثقافي والمعرفي.

وتسابق النقاد في بيان إمكانات الكلمة الإشارية والرياضية وحدودها الطوبولوجية، ويرى(رولان بارت) أن المضمون الرياضي للكلمة يتمثل في : قيمة / علامة / وظيفة ... ويحبس دورهم في تحديد القالب الشكلي للنص . أما (فرانكلين ر.روجرز) فيرى أنه من الممكن أن لغة مكثفة تكون نموذجاً إشارياً - سيمانتي - تحتوي على أشكال طوبولوجية يمكن أن تكون لها مزايا كثيرة تفوق اللغة الخطية التي نستخدمها"[1]...وكان (بيكيت) قد سبقه بقوله : "إن التكوين الخطي والهندسي إفادة غير منطقية للظواهر في ترتيبها ومطابقتها الدقيقة لحالة إدراكها . قبل أن يتم تشويهها إلى شيء مفهوم من أجل إقحام في حلقة العلة والمعلوم"[2].

وعلى الرغم من محاولات التنظير الجادة التي تصاحب الظاهرة أو تفسرها فمازال الباحث يُبدي تحفظه على هذه المحاولات التي تندرج عنوة تحت اسم (قصيدة).. وهو أمر مستبعد فنياً حتى لو توافر عنصر القصدية للقصيدة ؛ لأن أساسيات البناء الشعري الأولية مازالت غائمة ... وهي التي لايمكن أن يتمها المتلقي بمد وهمي كما حدث مع التشكيل نفسه في (خط يولي المشار إليه آنفا).

وانتشار هذا المستوى التشكيلي الثاني عندالرواد (أبولنيير وماريتتي وكمنجز...) والتابعين ... لايحرك قناعتنا بشعرية التشكيل وإن كنا نقر لبعض التشكيلات بالشاعرية ، ومن ثم جاءت أكثر التشكيلات في هذا المستوى أقرب إلى (النكات اللفظية المسلية) - على حد تعبير - (طراد الكبيسي).

وإذا كان وقت انبثاق هذا المستوى التشكيلي قد ارتبط بفلسفات وحركات أثرت الحرب العالمية على تنظيراتها تأثيراً مباشراً ، فإنها ارتبطت إذن بفترة تاريخية لها

---

(١) الشعر والرسم / فرنكلين ر. روجرز / ص١٢١.

(٢) بروست / نيويورك / ١٩٧٠/ص٦٦ .

ملابساتها الخاصة ... أما العودة إلى هذا المستوى التشكيلي فيبدو أن البريق والغريب والمدهش من أهم الأسباب التي تحيي هذا المستوى التشكيلي الثاني، لأنه مازال عند التابعين كما كان عند الرواد محدود الفائدة ، فالإنجاز قد تجاوز التكثيف وأصبح مقصوداً لذاته . وعلينا إذن أن نتطلع إلى المستوي التشكيلي الثالث للقصيدة التشكيلية ، وهو المستوى الذي جاء متأخراً - نسبياً - ويمثله (كمنجز) في أكثر إسهاماته الشعرية ، والتي يجدو بنا أن نتوقف مع بعضها وقفة تحليلية خاصة لأنها أكثر إفادة من هذا المستوى التشكيلي الثاني .

كمنجز والمستوى التشكيلي الثالث :

سبق لنا أن تعرفنا على فلسفة كمنجز Cummings الخاصة التي قادته إلى هذا المستوى التشكيلي المتميز، وإن كان قد سُبق إلى فكرة التشكيل إلاّ أن لمحاولته سمتها الخاص المتميز، ويعتقد الباحث أن محاولات "كمنجز" قد أفادت القصيدة الشعرية إفادة مباشرة ، لأن تشكيلاته جاءت خدمة للنص الشعري بألفاظهوخدمة للمعنى..وخدمة للقراءة ..وخدمة للتذوق والانطباع العام كأثر مقصود للتلقي الخاص بالقصيدة التشكيلية .

ويمتاز التشكيل عند "كمنجز" بعدم المبالغة الشكلية ، ومن ثم فهو يتجاوز القيمة الإ شارية المحدودة ، ويتطلع إلى قيمة عضوية مقصودة .

وإذا كانت (الأنجلو أمريكيون) قد رأوا أن الرمزية في الفن الحديث "قد أتاحت للكاتب حرية لكي يستنبط ويجسد في عمله نظماً لفظية قادرة على إزاحة النظام الذي تفرضه اللغة التقليدية"[1] ، فإن "كمنجز" يتميز بعدم إزاحة النظام اللغوي إزاحة تامة كما فعل المستقبليون ... أو تهميشه كما فعل الدادائيون ، وإنما عمل الرجل بحماس من أجل " تعزيز القدرات النطقية والتمثيلية للغة ومضاعفة

---

(١) اللغة في الأدب الحديث .../٨١.

إمكاناتـها اللفظيـة ، وإضافـة إمكانيـة تصويريـة محققـا بذلك نجاحاً أفضل مما حققته شتاين"(*).

فالتشكيل عند " كمنجز" يعزز بالبعد البصري حقائق معنوية بواسطة الوسيلة الطباعية، ولتصبح معاني الكلمات هي العمق المعنوي الطبيعي الغائر في أعماق النفس لاسيما إن اتفق التشكيل والتقطيع مع البعد الإيقاعي للصياغة الشعرية، فهو عندما يقول : (شفتاك من دنيا السماء نسيجاً)

يكتبها على النحو الآتي : شفتا

ك من د ن يـ ا

السمائنسيجاً

وإذا أراد أن يصف الطائرة التي يلعب بها الأطفال فيكتبها على هذا النحو :

ط

بالـ رة

يا

ويصل بتشكيله درجة أكثر جودة من تلك البساطة التشكيلية الأولية فيقول مثلاً في هذا المقطع :

السكوت :

هو

طائر

شاخص : شاطىء

للمروق

في الحياة

(وتقصيّ الجوّ قبل البَرْد

(*) نقصد "كيرترود شتاين" وكان لها السبق في هذا المجال، ويقال إنها أول من كتب بلغة إنجليزية غير تقليدية ، ونقلت إلى الأدب تأثير الرسم الحديث ، والتقت أعمالها مع كتابات التجريبيين من حيث فلسفة المبدأ - الباحث -.

فهذه صورة " تتوارد معها إلى العقل معان أخرى ... والترقيم والترتيب للأبيات يتحكم في درجة ثوابت المعاني والصور، فكلمة "السكوت" منفصلة عما عداها من الكلمات ، ويزيد من قوة معناها شيء من الفراغ ... مع الوقفة غير النهائية(:) والتي هي - من حيث موسيقى البيت - نقطة انطلاق إلى ما بعدها ، و(هو) نقطة انطلاق أخرى - محفزة - ... وعندما نأتي إلى نهاية القصيدة نكون قد مررنا بحواجز كثيرة تفصل ما بين الخبرة الشخصية للشاعر وموضوعية الكون حوله، فالسكون محاط باحتمالين ... لكل منهمامعان غير محددة ..."[1].

" وهناك مثال مثير في قصيدة عن الثلج وهو يذوب ، توحي كلمتها الأولى SNO (ثل) بأن الحرف الأخير فيها W مازال مغطى بالثلج غير الذائب "[2]، ويستغل بياض الصفحة لهذه المهمة .

وفي قصيدة أخرى،يصف كمنجز امرأة في شرفة إحدى المقاهي وضوء الشمس في الصباح يشرق من خلال الأشجار :

Ofceces GFof Sunlight LO Fa I I img OF

through Of tress Of ...

فالحرف الأول من Of يتكرر ليشير إلى حلقات ضوء الشمس الآتية من خلال الأوراق . وقد فرق بين أحرف اللام الإنجليزي ll ليومىء إ لى حزمة ضوء الشمس في كلمة Fa LLing ..."[3].

إلا أنني أتصور أن مثل هذه المحاولات قد حققت قدراً من الترابط المنطقي للتشكيل قد جاء على حساب حيوية النص الشعري بكل تأكيد ... ويبدو أن هذه الأمثلة كانت المبكرة من أشعاره في العشرينيات والتي لم تزد عن صور وأوصاف .

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا /١١٦ - ١١٧.

(٢) اللغة في الأدب الحديث / ٨٢-٨٣ .

(٣) السابق /٨٣ .

وأصبح التشكيل هنا مجرد استجابة تعبيرية فورية ومباشرة للإدراك الحسي الأولي، وتسبب ذلك في تحجيم التشكيل الطباعي المقصود ، ومن ثم أصبح العبور من التشكيل إلى المضمون ومن المضمون إلى التشكيل مجرد عبور حركي جزئي لا عبور بناء تكاملي.

أما المحاولات الجيدة المعبرة عن نضج الاتجاه التشكيلي عند كمنجز،فنمثل لها بقصيدته (٢٧٦)[1] وهي تنثر الحروف وتبعثرها في الصفحة بشكل غير منتظم " حتى تلتقي الحروف معاً في الكلمة النهائية (الجندب Grasshopper - وهو جراد صغير -) وكل هذا للإيحاء بالطنطنة للجندب ولطيرانه الذي يخطف البصر إلى أن يستجمع نفسه في النهاية باستقامة ليحط على نصل ورقة العشب أمامنا. إن الفراغ الأبيض يتكامل مع قصيدة كمنجز تكاملاً تصبح معه قراءة القصيدة بصوت عالٍ أمراً محالاً "[2] لأن التفاعل هنا جاء حركياً ومرئياً بالدرجة الأولى ، وأصبح التصريح الشكلي عبر التشكيل عبارة عن تقرير حقيقي للإحساس بمعطيات الدلالة اللفظية، والترسيم هنا تفجير لهذه الطاقة الدلالية .

إن التشكيل في أعمال كمنجز الناضجة يمثل دقة تمثيلية يخرج من خلالها بالقصيدة بعيداً عن التأثيرات المحددة للأداء التقليدي. إنه استثمار لجدلية الكلمة عبر فضاء الصفحة .

ونتوقف بالتحليل هنا مع قصيدة لكمنجز هي الأولى من مجموعة (سبع قصائد) وسأعرض لترجمتها نقلاً عن (د. زاخر غبريال) ، ثم سأعرض من خلال الترجمة لكيفية تشكيل "كمنجز" للنص عبر بياض الصفحة ، لنلاحظ الفارق أولاً ، ثم نعمد إلى تحليل النص التشكيلي عبر تحليل سيميولوچي آخراً :

---

(١) القصيدة بغير عنوان وهي تتحدث عن (الجندب) ويبدو أنها من ديوانه المعنون بـ(٩٥قصيدة) وصدر عام ١٩٥٨. والجندب : جراد صغير/ والقصيدة تنتمي للشعر الكونكريتي Concrete .

(٢) الشفاهية والكتابية / والترج . أونج / ترجمة حسن البنا/٢٣٣/٢٣٤.

١- النص : سوف

أخطو على شعاب جسمها
وأنا اتخسس من حولي حركاتها
عضلاتها الجميلة فإذ بها تخففت فجأةً فلا تريم
لألمس
السَفينة المنحنية
من قُبْلتَها يداها
ستعابثانني
كإيقاعات بلا حراك أو كأوراق متقصفة تتهاوى
من أشجار هائلة أو
ربما قيثارة
هاهي
أسراب الحمام تطير ثم تحوم (: ثم تتناثر لحظة مع أشعة الشمس
جميعها وقد حال لونها أسمر وهي تحوم
إيه
يا شارعي الصغير
حيث سوف تخطرين
سريعاً عند الشفق وحيث
يطلع قمر
هاك حلما هفا بي ، ذات مرة حلّقت
في السماوات العليا الزوقاء
إليكِ كل شيء هناك : ....

٢- القصيدة التشكيلية للنص نفسه :

سوف

أخطو على شعاب
جسمها وأنا اتحسس منْ حولي حركات
عضلاتها الجميلة فإذا بها ت خْ ف تُ ف جْأ

أ فلا تريم لألمس

السفينة المنحنية م نْ

... قُ بْـ لتها يداها

ستعابثا نَدَ ى

كإيقاعات بلا حراك أو كأوراق مُتَـ - ق - ص - ف - ةٍ

من أشجار هائلة أو ربما

من ق بشارة

ها هي

أسراب لحمام تَطِ يرُ ثم

تُحَوْ (ثم تَ تَ نـ ا ثَ رُ لحظة مع أشعة الشمس ثم) و

مُ جميعها وقد حال لونها أ س مَرَ وهي تُـ حَـ - ـوْ - وُ مَ

إيه

يا

شا

يا شارعي الصغير

حث سوف تخطرين

س (يعا عند الشفق وحيث

يطلع قَمَـ

رُ)

لقد أصبح التشكيل هو الأكسير المنشط لحياة القصيدة عندما يتمدد في شرايينها ويؤثر تأثيراً يصل حد التقطيع والتلامس لإبراز المعنى عبر الرؤية البصرية للقصيدة لأن (كمنجز) في هذه القصيدة القصيرة بات مبصراً ومترجماً لأحاسيسه عبر حروف كلماته ... ويستغل وقع الصوت ودلالة الكلمة لتوجيه التشكيل الجزئي والكلي. فهو يبدأ بـ (سوف) وتستقر بمفردها في سطر يحيطها بياض الصفحة من كل جانب ، وكأنها إشارة للشاعر الغارق السابح في تفكير قاده أخيراً إلى تصميم أنطقه بـ(سوف) المشيرة إلى التأني المستقبلي .

وعندما نقرأ الأبيات الأولى نشعر أن (سوف) ليست بداية التجربة الشعرية ، وإن كانت بداية التشكيل والتعبير ، وذلك لأن شاعرنا هنا غارق في حلم ... ويريد أن ينفض عن نفسه الحلم ليصل إلى محبوبته بخطوات واثقة سعياً لمتعة اللقاء... ومن - ثم كان لابد أن يستتبع هذه الثقة بناء كامل للكلمات الأولى فجاءت دوننا تشكيل يذكر في سطور أفقية تعبر عن مسيرة طبيعية نحو محبوبته :

أخطو على شعاب

جسمها وأنا أتحسس منْ حولي حركاتِ

عضلاتها الجميلة فإذا بها ...

إلا أن هذه الخطى الوقورة الوئيدة السابحة على شعاب جسد المحبوبة تتحول بفعل الدفء الشبقي - الذي مدد الحلم إلى حقيقة بفعل المخيلة - إلى انفعالات محترقة شوقاً وذلك عندما عملت (حركات عضلاتها الجميلة ...) فكان رد الفعل الفوري السريع المنفعل (فـ إذا بها تـ خ ف تُ فـ جأ ـ

ة فلا تريم ...)

فالعطف بالفاء يدل على رد الفعل السريع ... لكن الحلم لا يدوم ... وتهرب منه اللحظة بدلال زائد من المحبوبة التي (ت خ ف تُ ...) وتقطيع الكلمة هنا فعل (تخفت) يدل على بطء تنفيذ الفعل بدافع الدلال من ناحية ... ويمدد الشاعر هنا طاقة الفعل المضارع - الزئبقي زمنه - ليطول إطالة تستوعب رغبة الشاعر في الاحتفاظ بمحبوبته لأطول وقت ... حتى وهي تـ خ فـ تُ فجأة ، فيلمس شيئاً آخر (لألمس السفينة المنحنية ...) .

لكن التحرق للقاء يجعل الشاعر يعيد التركيز والمحاولة ليصل إلى محبوبته عبر خياله الشبق أيضا : (يداها

ستعا بثا نَدي

كإيقاعات بلا خَراك أو كأوراق متـ - ق - ص - ف - ة

من أشجار هائلة أو ربما

من ق يشارة ...)

وعندما يتقمص المحاولة مع محبوبته فإنه يلجأ إلى التكثيف الصياغي لضغط الإحساس الشبقي في أقل حجم تشكيلي لزيادة القوة الانفجارية المؤثرة لعبث محبوبته به وملاطفتها إياه ، ويختصر ذلك في قوله :

(ستعابثا تَنَـ ي)

والتقطيع الحرفي مقصود هنا فالسين استهلال مستقبلي يعكس تصميماً ما أما حركة ملاطفتها فهي موحدة في حروف (ستعابثا ...) ، ويستجيب للاطفة بـ (تَنَـ...) ثم تستقل الياء بحجم كبير لأنها معبرة عنه هو (...ي).

أما (الإيقاعات بلا حراك) ... فهي إيقاعات نفسية حركها خياله الخصب ومن ثم اختفت الحركة الظاهرية الحسية الحقيقية ... ثم يتمدد خياله ليصف تشوه اللحظة بتشبيهين يعزز بهما السابق : (- كأوراق متـ ق - ص - ف - ـة

من أشجار هائلة

- أو ربما

من ق يشارة)

وعندما يباعد بين حروف (متقصفة) ليترجم البعد الزمني الوئيد للحركة التي تمثل (المشبه به هنا) ... ونلاحظ أن حركة يد المحبوبة هنا يحاول أن يرصد الحركة الوئيدة الودودة ونلاحظ أنه يركز أكثر على(الصوت) فيشبه الحركة بـ(الإيقاعات/ التقصف/ القيثارة ...) واحتفظ بكلمة (الإيقاع والقيثارة) متماسكتين لدلالتهما المباشرة على الصوت الذي ينسجم معه في تلك اللحظة مع محبوبته. أما تقطيعه لحروف كلمة (متقصفة..) فبالإضافة إلى رصد الحركة أتخيل أن كل حرف وكأنه صوت مستقل بذاته يحدث أثره الجزئي (.. ق - ص - ف - ...) ثم تأثيره الجمعي على مستوى البيت .

وهذه التشبيهات الثوالث تبثر المعنى الإشاري المتعدد الدلالة في تشكيل هذا المقطع، والتشكيل يكسب المعنى حيوية وحركة بما يعكسه من مشاعر وأحاسيس حيث إن فضاء الشكل هنا يحمل إحساساً متصاعداً أو متوازياً مع الدواخل التعبيرية ومعمقاً لها .

إن ملاطفة الحبيبة إياه قد سرى في نفس الشاعر وحرك عواطفه الشبقة فينتقل بتشبيهات الإيقاع والقيثارة إلى تجسيد آخر لأسراب الحمام وهي تطير وتحوم وتتناثر مع أشعة الشمس " وينطوي فصل مقطع "تحو" عن بقية الكلمة، ثم تفتيت كلمة (ت ت ن اث ر) ليعبر عن وصول التحرق الجنسي إلى أقصى قمته"[1]، وكلمة (تتناثر) يتوازي تقطيعها مع الدلالة المباشرة للفظة، ثم مع المعنى الكلي للتعبير الشعري .

ثم تهرب اللحظة الشبقة المتخيلة مرة أخرى بعد أن عاش أبعادها وانفعل بمعطياتها ... ثم يفيق على رغبة الاستزادة (إيه) ولكنها استزادة مرتقبة، لأنه ترك الخيال وتحرق شوقاً للقاء حقيقي مع محبوبته

(إيه
يا
شا
يا شارعي الصغير
حيث سوف تخطرين
سر   يعا عند الشفق وحيث
يطلع قمـ
رٌ .)

لقد انحصرت العاطفة الشبقة في هذا الانتظار المحرق بينه وبين المحبوبة ... لكنه انتظار يستحق المعاناة ... لأنه حقيقي وغير مهدد بالجيئة والذهاب تبعاً لقوة المخيلة ومعطيات الخيال .

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا /٢١٣ .

أما عن الزمن في هذ المقطوعة الشعرية فنلاحظ أن الشاعر "كمنجز" قد تحرك من المستقبل إلى المضارع في ثلاثة مقاطع حيث بدأ بـ(سوف) ولما تمكن من خياله وتمكن منه الخيال عاش اللحظة فتبدلت الأفعال إلى المضارعة لتوازي معايشة اللحظة ورغبة تمديدها (أخطو / أتحسس / تخفت / تريم ...) . وفي المقطع الثاني يعاود المحاولة بإصرار ليلتقي بحبيبته ، ويتخيل جانباً من اللقاء حيث ستلاطفه (ستعد ابتاتني) ... وما أن يتمكن بخياله من الملاطفة حتى يمدد اللحظة ويتملكها بأفعال مضارعة (تطير / تحوم / تتناثر ...) ولما انسجم تطلع إلى اللقاء الحقيقي للاستزادة الحسية (إيه...) - في المقطع الأخير - ثم يتخيل حضورها المرتقب والذي لم يزد عن خاطرة سريعة :

(سوف تخطرين

سريعاً عند الشفق وحيث

يطلع قمر ...).

وتكثر الجمل الاعتراضية في هذه المقطوعة الشعرية ، كما تكثر الجمل الاعتراضية في أشعار " كمنجز " بصفة عامة ، وكأنها وسيلة لتعزيز قدرات اللغة التشكيلية إذا أن الجملة الاعتراضية لو حققت ائتلافاً مقصوداً مع الصيغة التعبيرية الوجودية في التشكيل الشعري لوجدنا عمقاً طبيعياً في التشكيل الشعري.

والجمل الاعتراضية في هذا المقطع الشعري :

(... تحو (ثم ت ت ن ا ث رُ لحظة مع أشعة الشمس ثم) و

م جميعها ... .)

تعبر الجملة الاعتراضية هنا عن التدفق الشعوري ... وتداخلها يشير اضطراباً ناتجاً عن معايشة اللحظة الشبقية بكل انعكاساتها الذهنية والعضلية . يقول د. غبريال عن هذاالمقطع بأن " الجملة الاعتراضية التي قذف به وسط كلمة (تحوم) تجعل القارىء يحمل في عقله كلا من:تحويم الحمام وأثره على أشعة الشمس ، وينطوي فصل المقطع

" محو" عن بقية الكلمة ، تفتيت كلمة (ت ت - ن ا ث ر " وصول التحرق الجنسي إلى أقصى قمته "[1].

والمقطوعة الشعرية بصفة عامة كونت بؤرة مركزية بعيدة المدى حيث كان الشاعر يختزل الزمن المستقبلي المتخيل ويتملكه بفعل المعايشة بل ويعبر عنه بالمضارع وأصبحت الرحلة من الخيال للواقع - والعكس المتوج بأمل الانتظار - تمثل مصدر الحيوية والتجدد في المسار الشعري التشكيلي .

ولما اعتمد " كمنجز " التقطيع وسيلة دلالية ، فهو بذلك يعتمد على مبدأ الجريان Enjambement "[*] والاسترسال الذي يسمح بعدم اكتمال الجملة في البيت الواحد، وقد عرف ذلك في الشعر الفرنسي في وقت باكر ، لكن استخدامه هنا في نطاق التشكيل أكسبه أبعاداً جمالية ودلالية لم تكن له مع الشكل التقليدي الصامت .

وبعد :

فإن التلقي للقارىء أو للناقد مع قصائد (كمنجز) لا يعتمد على القراءة فقط أو السماع فقط أو حتى الرؤية ، وإنما ينبغي لتقدير أبعاد التجربة أن تكون القراءة الثانية نوعاً من ممارسة التجربة ممارسة تفيد القراءة والسمع والرؤية معاً ؛ لأن " الممارسة الفنية لترسيم القصيدة التشكيلية تبرهن على أن اللغة لن تكون في قبضة اليد بكامل دلالتها إلا بالعودة إلى الصورة التشكيلية للقصيدة "[2] .

---

(١) كمنجز شاعر أمريكا /٢١٣.

(*) هناك مصطلح آخر يعبر عن هذه الطريقة الفنية وهو : التلامس Contlguous ، وهو السلسلة المتجاورة التي تُفصل بها الوحدات المتنمية لمادة واحدة مثل : جليد ← ماء ← بخار.

(٢) الشعر والرسم /٢٥٦.

القسم الثالث

• القصيدة التشكيلية •
فى الشعر العربى الحديث والمعاصر •

استأثر درس المضمون الشعري بأكثر الجهود النقدية قديماً وحديثاً ، وقد ساعد الثبات الشكلي لتحرير القصيدة العربية على استئثار المضمون بجهود النقاد القدامى، لاسيما وأن الفلسفة الجمالية اكتفت بحدود معطيات الفطرة القائمة على تذوق التماثل الثنائي للإنسان : (عينان/ يدان/أذنان/ ذراعان / قدمان ...) فكان البيت الشعري: (شطران) تماثلا في الطول والإيقاع وعدد التفعيلات ، وتركا بينهما مساحة (بيضاء) تكفي لراحة النفس، ولإظهار التماثل والتكرر الإيقاعي للتفعيلات ، الأمر الذي أعلى الصوت الموسيقى في البيت الشعري التقليدي.

حقاً قد كان العربي قديماً يشكل نفسه من خلال الطبيعة، فاستجاب لمزاج فطري مكّنه من قرض الشعر دونما معرفة مسبقة بالتقنين العروضي... ثم عاد ليشكل الطبيعة من خلال نفسه عندما جسدها محسوسة في ألفاظه الشعرية .

إذن كان ثبات التشكيل الخارجي مع التقسيم التقليدي الجاهلي للمطولة قد صرف النقاد عن الشكل والتشكيل ليصبوا جهودهم على المعنى والمضمون ، فإذا بنا أمام النقاد اللغويين والبلاغيين وجهودهم المكثفة على المضمون النصي، ومنهم من ينظر للشكل على أنه مجرد وعاء حتى الآن ، وهذا عبد الواحد لؤلؤه وهو يتحدث عن شعر الحداثة مازال يردد هذا المعنى (... وسيبقى الشكل مسألة وسيلة أو وعاء للصورة الشعرية والفكرة)[1].

وحديثاً ... لم يكن المضمون أقل حظاً ، فقد وُجدت مسارب جديدة دفعت النقاد إلى العناية بالمضمون على حساب الشكل أو التشكيل ، ومن أهم هذه المسارب انتشار النقد الأيديولوجي الموجه ، ومن ثم كثرت الدراسات الوصفية ، وقام بعضها بمهمة الإسقاط على النصوص الشعرية ، وتحول الواقع الشعري إلى تدليل سيء، لأن الناقد كان يفرض على النص معياراً للقيمة غريباً عليه غالباً .

(١) حول الأشكال الشعرية الجديدة / عبد الواحد لؤلؤه / بحوث المربد ١٩٨٥.

ولما تجاوز اللغويون حدود الجملة ، وقع الأسلوبيون في شرك العمليات الإحصائية والتي تركزت بشكل مكثف حول المضمون والصياغة أيضاً ، وفي كل نلاحظ تهميش الشكل والتشكيل في العملية النقدية . حتى أن رفض الغموض والتعتيم الشعري كان لأنه قد صعّب على بعض النقاد مهمة درس المضمون الشعري من خلال قنوات منطقية وعقلية تعلي من شأن العلة والمعلول .

ولما أصبح اللا شعور مصدراً للإبداع الشعري بدرجة تزيد عن مرجعية الشعور... ولما استعان الشاعر بمعطيات الفنون الأخرى واستغل إمكاناتها لصالح التجربة الشعرية ، لاسيما الرسم والموسيقى، كان من الطبيعي أن تتولد للقصيدة الشعرية معمارية بنائية جديدة ... وبمنظورجمالي جديد ، قد فرض أهمية التشكيل الشعري بقدر لا يقل عن المضمون الشعري ... وتعالت النداءات النقدية المجددة[1] والرافضة لفكرة تقسيم العمل الشعري إلى شكل ومضمون ... فكان النص الشعري بكل معطياته هو سبيل النقاد .

وجاء الاتجاه التجريدي في الفنون ... ثم تسرب إلى الإبداع الأدبي . ووقع المنتوج الشعري بخاصة تحت وطأة السيريالية ومن قبلها الدادائية والمستقبلية. ومن ثم أصبح التجريد في الأدب من أكثر النداءات تطرفاً لحقوق الشكل على المضمون... وأصبح المضمون مجرد سائل منشط لشرايين التشكيل الشعري، وكان (كانت) قد رأى أن الشكل المحض يمكن أن يحقق بذاته مقدرة جمالية ، ويأتي إكسير المضمون الشعري ليعزز الوضعية الجمالية للتشكيل الشعري[2].

(١) قد سبق عبد القاهر الجرجاني - قديماً - رفض فكرة تقسيم النص إلى شكل ومضمون وقد استأثرت أفضلية الشكل على المضمون والمضمون على الشكل بنصيب وافر من النقاش والحوار والجدل قديماً . .

(٢) راجع / اللغة في الأدب الحديث / جاكوب / جزء (التجريد في اللغة) ص ٢٠٠ وما بعدها.

وهذا يعني أسبقية التشكيل على المضمون الشعري، وبالطبع - فإني أعتقد أن الأسبقية المعنية هنا هي نسبة الأساسي إلى الثانوي، لأن التجريد لما تسرب إلى اللغة الشعرية كان قد حجّم الدلالة اللغوية وهمّشها وجعلها ثانوية قياساً بالدلالات الأخرى في القصيدة التشكيلية، ولذلك رأينا عند الأوربيين محاولات متنوعة - سبقت الإشارة إليها - كالاقتصاد الشديد في استخدام الألفاظ ، وفكرة التقطيع الحرفي ثم محاولة " كيرترود شتاين" عندما استبدلت الأسماء باسم الفاعل ... وتلاعبت بانعكاسات الألفاظ وتبديل حروف اللفظة ... إلخ .

ويبدو أن التشكيلات التجريدية كانت تسعى أساساً إلى التعبير عن الحقائق الكونية، ومن ثم فالعمل الشعري في القصيدة التشكيلية هو تصميم قبل أن يكون وصفاً، ولذلك يسعى لرسم انطباع قبل أن يسعى للإفهام التفصيلي الممل أو المباشر للمتلقي. أما الناقد فينبغي أن يسعى بشكل آخر ، يتجاوز حدود الناقد اللغوي ، ليفيد من المعطيات الطارئة على النص الشعري كالرسم والموسيقى، لأن النص الشعري أصبح مليئاً بإشارات لغوية وتشكيلية يمكن أن تؤسس مشروع قراءة معاصرة للإبداع الشعري الرؤيوي المعاصر في القصيدة التشكيلية .

وإذا كان النقد يتغذى على فلسفة السؤال ، فإن السؤال يكبر بإعادة بناء النقد، وانفتاح شهية الناقد على مستويات ومكتسبات التشكيل الشعري في القصيدة التشكيلية . أما السؤال نفسه فهو عن جدوى التشكيل الشعري لفن الشعر بصفة عامة ، ولكل تجربة تشكيلية بصفة خاصة ... وهل هذه الظاهرة التشكيلية نزوة انفتاح على الفنون الأخر ؟ أم هي أحد سُبل التطور الشعري ومكتسبات النص الشعري ؟

أما خصوصية الاستفهام لشعرنا العربي المعاصر،فإنها ستركز على سبب الظاهرة التشكيلية ... ومصدرها ...وهل جاءت الظاهرة كامتداد طبيعي للتشكيل الشعري -

الهندسي والنباتي العربي القديم ... أم هي نتيجة تطور حادث إثر محاولات التجديد الشعري في العصر الحديث للمضمون والموسيقى الشعرية ؟ أم أن هذه الظاهرة محض تقليد لظاهرة التشكيل الشعري الأوروبي المشار إليها في الفصل السابق .

لم يكن الاستفهام غائباً عن الباحث ... ومن ثم كان عرضه أولاً لظاهرة التشكيل في تراثنا الشعري العربي القديم لإبراز دوافعه وخصوصيته الفلسفية والفنية، وعزز الباحث النظرة بنماذج نصية محللة ... ثم انتقل الباحث في القسم السابق إلى استعراض موجز لظاهرة التشكيل في أوربا وأمريكا من خلال رؤية فلسفية وأخرى فنية ... وعندما نعرض الآن للظاهرة في شعرنا العربي المعاصر ستتضح الصورة أكثر ، وستحدد الظاهرة مصادرها بحيدة علمية .

والباحث سيعرض الظاهرة بكل معطياتها، وسيعتمد موقفا علمياً حيادياً كمعيار لرحلة الاستكشاف النصي للظاهرة ، وسيتسلح بوسائل النقد الضرورية لتقدير وتقييم جماليات الظاهرة ، ومن ثم سنستعين بالبعد التأويلي السيميائي للوقوف على شفرات التشكيل عبر الحقول الدلالية، وذلك لتشكيل مستويات معرفية للنص الشعري ، ليتسنى لنا الاقتراب من فلسفة التحرر النصي والفضاءات التشكيلية ومدى توافقها أو تباينها مع المضمون النصي للقصيدة، وقد يمكننا هذا من إبراز حجم الظلال التأثيرية لظاهرة التشكيل على النص الشعري .

إذن لابد للباحث ألا يكون من النقاد القضاة الذين يصدرون الأحكام وفق مبادىء مسبقة[1]؛ لأن في هذا المسلك ظلم الظاهرة ومصادرة مبكرة لمعطياتها . وبالطبع فإن توجيه النصوص الشعرية التشكيلية - هنا - توجيهاً أيديولوجياً من الأمور المستبعدة أيضاً . ومن ثم فالباحث يؤجل حكمه على الظاهرة لحين الانتهاء من عرضها واكتشاف قدراتها وفائدتها وجدواها أو عدم جدواها وسيكون الحكم من داخل التجربة نفسها... وسنحدد مصادر الظاهرة تحديداً فنياً .

---

(١) ... ولأن تقييم هذه الظاهرة لايمكن أن يكون بأحكام مسبقة لأنها ظاهرة مختلفة جد الاختلاف عن النصوص الشعرية التقليدية ، ومن ثم فإن وسائل تقييمها ووسائل التحليل النصي ستختلف عن ثوابت النقد المعروفة في بعض المناهج النقدية السائدة بحكم مستجدات التشكيل على النص الشعري .

أ - الرؤية الفلسفية :

لما كان الإبداع فعلاً مضاداً للموت والفناء - كما يرى سارتر - كانت الكتابة مشروعاً مستقبلياً ... والإضافة والتجديد نوع من تحقيق الذات ... وتعبير عن وجهة نظر فلسفية وذوقية تتطور من فترة إلى أخرى .

والحقيقة أن التدثر بدفء القصيدة العربية الغنائية أعاق تطورها لوقت طويل حتى أن محاولات التطوير والتغيير القديمة في العصر العباسي بخاصة ارتبط بشكل فردي باهت مهما كانت أهميتها ...ومهما كانت منزلة الشاعر المجدد حتى لو كان (أبوالعتاهية وأبو نواس) ، ومن ثم لم تلق تلك المحاولات صدى تأثيرياً قوياً في مسيرة القصيدة العربية الغنائية .

أما الجديد في مطلع هذا القرن أن رغبة التجديد كانت جماعية ، لأن الشعراء المعاصرين أحسوا بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم ، وشعروا أن الشكل التقليدي قيد تراثي جميل .. لكنه قيد ... مهما كان جميلاً .... وأيقنوا أن الأغراض الشعرية التقليدية للقصيدة الغنائية لن تفي للتعبير عن مشاعرهم ووجدانهم وآرائهم الاجتماعية والسياسية والتقنية ... ولم تعد الأغراض التقليدية المرصودة كافية لاستيعاب ثقافة الشاعر المعاصر وتطلعاته الفنية والتعبيرية ، لاسيما بعد اتصاله بآداب عالمية مختلفة ومتطورة .

لقد أيقن الشعراء في العصر الحديث أنهم " كيْما يعبروا عن الموسيقى التي تنغمها مشاعرهم المختلفة في حاجة إلى شيء من التغيير والتعديل في الفلسفة الجمالية ... فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري "[1].

كان الشاعر القديم ينسجم مع تكرار إيقاعي وموسيقي مفتوح ولا نهاية له وتأتي القافية الموحدة وكأنها تيمة الأرابيسك التي تتكرر دونما ملل في إطار بناء

(١) الشعر العربي المعاصر / د. عز الدين إسماعيل / ص ٦١ .

متكامل متماسك قد تمثل القافة فيه موقعاً مركزياً على مستوى التشكيل الموسيقى. وعلى مستوى التشكيل المكاني لما تطور الأداء التشكيلي كانت الشكول الهندسية هي الأكثر تعبيراً عن المعنى التجريدي الموجود في الأرابيسك والمناسب جداً للبعد الإيماني العميق للمسلم الرافض للتجسيم والتشبيه آنذاك .

وتلك التشكيلات الهندسية أو حتى المشجرات كانت تقوم على فكرة المركزية التي كانت شائعة في العصور الوسطى بصفة عامة بفعل الاعتقاد بوجود عالم محدود والكون مركزه ... وعلى المستوى الإسلامي كانت المركزية تشير إلى القدرة الإلهية للواحد الأحد المتحكم في هذا الكون ... وكانت الشكول الهندسية درجة من التجريد المعبر عن الروح الفطرية ... وهي درجة من التعبير عن التفكير التجريدي والبعد الغيبي المرتفع فوق المحاكاة الساذجة للواقع بالتقليد والتشبيه والمحاكاة .

لكن الرؤية المعاصرة قد عبرت تشكيلياً وإيمانياً بمنظور آخر - فيما أتصور -، حيث ذابت المركزية تحت وطأة الاكتشافات المذهلة للعوامل غير المحددة والتي كان من تبعاتها الاعتراف المهم بالوجود غير المحدد للذات الإلهية ، فتحرر الفكر ليجوب متأملاً في مجال خليقته وخلقه غير المحدود لهذا الكون بما فيه ومنْ فيه . ومن ثم سنجد جانباً من القصائد التشكيلية تعتمد على المادى والمرئي، وتمثل مرجعية إدراكية معلومة الملامح، وتحولت اللغة الشعرية إلى أداة عمل ، فاكتسبت جمالياتها وتأثيرها النفسي والبصري. وأصبحت معرفة الشيء من ذاته غاية تعززها الهيمنة البصرية للقصيدة التشكيلية .

وأصبحت النداءات بوحدة القصيدة أمراً واقعاً أذاب معه استقلالية البيت الشعري حيث لم يعد بيت الحكمة هو أفضل ما في القصيدة ، وإنما التجربة كلها ممثلة في البناء الكلي المتوحد للنص الشعري حتى ببعده التشكيلي هو أفضل ما في القصيدة الشعرية .

لقد بدأت رغبة التجديد الشعري عبر أصوات فردية عند (شوقي)[1] ثم (مطران)[2] ومالبثت هذه المحاولات حتى تبلورت في رؤى جماعية تسعى إلى التنظير والتطبيق معاً ولعل جماعة (الديوان) ثم (أبولو) من أبرز تلك الجماعات المؤثرة .

ولقد كان مثلث الديوان (شكري/العقاد/المازني) قد اعتنوا في تنظيراتهم بالمضمون الشعري عناية خاصة، وركزوا على أن الشعر فكر وعاطفة وقيمه إنسانية يُعبر عنها بتجربة ذاتية حية . وهذا لم يمنع من محاولات محدودة للتجديد الموسيقى عند شكري ومحاولة تجديد شكلي عند العقاد - سنشير إليها في الرؤية الفنية -.

أما مدرسة (أبولو) فكانت رغبتها في التجديد أوسع نطاقاً من (الديوان) على الرغم من سيطرة الرومانسية على شعرائها (إبراهيم ناجي/على محمود طه/ أبوشادي..) . وتستمد (أبولو) أهميتها هنا من أنها لم تقتصر على تجديد المضمون الشعري وإنما جددت في الموسيقى والشكل أيضا ولذلك فرضت على الساحة الشعرية آنذاك قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر المرسل ، وكثرت الأشعار المستفيدة من الموشحات ثم كثرت المربعات والمخمسات ... . ويبدو أن الإعجاب بـ(بودلير) كان أحد أسباب هذه الانطلاقة التجديدية لـ(أبولو).

وكان شعراء المهجر يؤدون دوراً متميزاً في التطوير أيضاً ، وقد أفادوا القصيدة العربية إفادة مباشرة .

---

(١) يرغب البعض في تصنيف "شوقي" كشاعر كلاسي جاء معمقاً للإحياء .. والحقيقة أن شوقي جدّد كشاعر في مجالات عديدة أذكر منها : إقدامه على كتابة المسرح الشعري/ ثم كتابته للقصة الشعرية / ثم محاولة الشعر الملحمي ../ فضلاً عن تجديده الموسيقي والذي توجّه بفكرة عدم الالتزام بإتمام تفعيلات البيت كاملة كما في مسرحيته (عنترة)...وهي فكرة مبكرة لقصيدة الشعر الحر .

(٢) كان مطران من أبرز المجددين ، وكانت أشعاره الرومانسية من أبرز إسهاماته التجديدية فضلاً عن إجادته للقصة الشعرية وتميزه في هذا المجال .

لكن علينا أن نعترف بأن كل محاولات التجديد بجهودها الفردية والجماعية قد ركزت عنايتها على المضمون الشعري أولاً ثم على الموسيقى الشعرية ثانياً ... ولما يحظى الشكل والتشكيل بأهمية مماثلة ... أما الغريب في الأمر فالنتيجة المترتبة على هذا الاهتمام الشديد بالمضمون والموسيقى الشعرية كانت محدودة، والتطوير كان وئيداً جداً ، بينما كان الاهتمام القليل بالشكل التحريري والتشكيل قد ترتب عليه تطوير في شكل وتشكيل القصيدة العربية بشكل مميز لاحقاً لأن التشكيل استثمر محاولات التجديد الموسيقي .

وربما نجد تفسيراً مقنعاً لتلك المفارقة ، وأتصور أن أبرز الأسباب تتمثل في حساسية العربي للمكان وتعلقه الشديد به ، وتأثره السريع به أيضاً ... فعربي الصحراء في الجاهلية قد عكس معطيات المكان في جمالية التماثل الثنائي لشطري البيت الشعري... والإسلام ساعد على البعد التجريدي والذي تمثل مكانياً بالشكول الهندسية لتحرير القصيدة الشعرية (مربع / مستطيل ... ثم ... دائرة ومثلث...). أما العهد الفاطمي والأندلسي فولدا الشكول النباتية والمشجرات وكُلّ حسب نظرته الفكرية ، ومعطياته البيئية .

ومن ناحية أخرى فإن التجديد الموسيقى لم يكن أمراً ميسوراً ، ومن ثم كان التجديد وئيداً للغاية . فضلاً عن أن التجديد الموسيقي تجريدي عبر المدى الزمني، أما التجديد التشكيلي والشكلي فهو حسي والحسي أسرع استجابة وأيسر من التجريدي. وحركية المكان للعربي لم تهدأ فهي في تحرك وتغير مستمر حتى في حالات الثبات الفكري أو التغير الحضاري (راجع الفصل الأول من هذه الدراسة).

وكانت قصيدة الشعر الحر نقلة نوعية في حركة التطوير الشعري المعاصر والتجديد هنا كان موسيقياً بالدرجة الأولى، حيث أصبحت الموسيقى الشعرية ذات إيقاع نفسي يروغ في الأعماق بعد أن كانت أصوات رنانة ...وأصبحت الوقفة في قصيدة الشعر الحر لدواع نفسية ومعنوية وموسيقية أيضاً ، ويرى د.عز الدين إسماعيل أن للشعر الجديد فلسفته وأن "الكيان الفني للشعر المعاصر قائم في هذا التشكيل الموسيقي الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات تروع الأذن . ومن ثم تتحدد قيمة هذه النزعة التشكيلية في الشعر الجديد. وهي بداية لتطوير حقيقي وجوهري للقصيدة العربية وللشعر بعامة"[1].

وإذا كان الخيال هو العامل المشترك - مع عناصر البناء الشعري - (اللغة/ الموسيقى/ الشكل) فإن مادتين قد حظيتا باهتمام النقاد والمؤرخين وهما اللغة الشعرية ثم الموسيقى الشعرية . أما الشكل الشعري وتطوره فهناك عوز شديد في هذا المضمار وأرجو أن أسدد بهذا البحث جزءاً مهماً من هذا العوز .

وكما لاحظنا فإن التنظيرات قد رافقت تطوير وتجديد القصيدة العربية لثوبها الجديد القشيب عبر تنظيرات مهمة للعقاد وجماعة الديوان ثم لأبي شادي ومدرسة أبولو ثم لميخائيل نعيمه وجبران في المهجر .. لنازك مع حركة الشعر الحر، الأمر الذي يشير إلى أن التجديد ينتزع لحمته ومبناه من تطور طبيعي للقصيدة العربية مع قليل من تهجين يبصر بالطريق ... حتى أن " نازك " رأت أن محاولة الشعر الحر عربية عربية، وليست عربية أوربية ... وتبرر ذلك بمدى التوافق المزاجي والذوقي للعربي مع قصيدة الشعر الحر التي نبعت من داخل عروض الخليل .

إلاأن ما نراه مؤخراً من تشكيل زائد صاحب النص الشعري فيما يسمى بالقصيدة التشكيلية لم يرافقه تنظير مقنع يبرز الفلسفة الجمالية المصاحبة لهذه الظاهرة، وهو أمر يشير مبدئياً إلى أن استنبات الظاهرة لم يتم بمعرفة شعرائنا ، وأن

---

(١) الشعر العربي الحديث / د. عز الدين إسماعيل / ص ٧٨ .

الظاهرة استزرعت ... ونحن الآن بصدد تحديد الفاعل المجهول والذي لن يخرج عن أحد اتجاهين :

- إما أن الاستنبات والاستزراع قد تم مع التشكيل الشعري العربي القديم (التشكيل الهندسي والتشجير) ، وهذا يعني التواصل الأبستمولوجي.
- أو أن الاستنبات والاستزراع الأولى قد تم في أوربا في مطلع هذا القرن كما رأينا عند أبولنير ورفاقه . وهذا يعني وجود قطيعة أبستمولوجية مع التراث العربي عندما نقل شعراء العربية عن الأوروبين .

وعندما نصل الآن إلى ظاهرة التشكيل الشعري المقصودة في هذا البحث ونتحدث عن الرؤية الفلسفية من وراء هذه الظاهرة ، فإننا سنشعر بموقف حرج عندما لانجد الرصيد التنظيري المقنع للرؤية الفلسفية الخاصة بهذا الكم النصي للقصيدة التشكيلية المعاصرة .

نعم قد نجد بعض المنظرين للظاهرة كأدونيس ومحمد بنيس إلا أن "أودنيس" - كما تعودنا - ينقل تنظيرات الأوربيين ويبقى له فضل الصياغة لجهود الآخرين ، ومن ثم لو تتبعنا تنظيراته فإننا في الحقيقة سنكرر الرؤية الفلسفة التي عرضنا لها في الفصل السابق عند الدادائيين والسيرياليين ...وغيرهما من الأوربيين والأمريكيين .

أما المحاولة التنظيرية الجديرة بالعرض والمناقشة فتلك التي قدمها " محمد بنيس " مع الشاعر عبد الله راجع، وذلك عندما أصدر (محمد بنيس) ديوانه (باتجاه صوتك العمودي)[1] ، وكان قد استعان بعبد الوهاب اليوري لتخطيط الديوان ثم قدم (بيان الكتابة)[2]. وقد دعا (بنيس) بالتنظير والتطبيق إلى **استثمار المكان في**

(١) (باتجاه صوتك العمودي)/ محمد بنيس/ مطبعة الأندلس بالدار البيضاء/ ١٩٧٩.

(٢) في مجلة الثقافة الجديدة / العدد التاسع عشر لعام ١٩٨١.

القصيدة استثماراً بنائياً وذلك باستثمار إمكانات (الخط المغربي) على غرار ما فعله بعض الشعراء والنقاد الأندلسيين والمغاربة القدماء[1]، وبعض الشعراء الأوربيين والأمريكيين اللاتينيين المعاصرين ... الذين جعلوا من التركيب الخطي بعداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلاً.

ويردف البيان قائلاً: (**إن الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة**، وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ... إنها لعبة الأبيض والأسود ... **والصدفة تنتفي هنا**، ومن ثم تؤكد الكتابة صناعيّتها وماديّتها . على أن الكتابة ببياضها وسوادها **تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعض التجارب الأوربية**، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي).

ويقول الشاعر (عبد الله راجع) بأن المحاولة بمثابة **(زواج شرعي بين النص الشعري والفنون التشكيلية** ... مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لاتستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري ... ويحول القصيدة من دلالاتها الزمنية لتصبح زمناً ومكاناً في الوقت نفسه ...). نماذج من محاولات الشاعرين: أشكال ٦٦/ ٦١/٦٨/٦٧ .

ويرى الشاعر (عبد الله راجع) أن الجنون المعقلن حاسة تملك القدرة على هذا النوع الإبداعي القادر على نسف المتعاليات جميعاً ولذا عمل مع (بنيس) على إسقاط (بنية السقوط والانتظار) في القصيدة التقليدية .

والباحث إذا أراد أن يقيم هذه المحاولة التنظيرية للقصيدة التشكيلية على الطريقة المغربية فيمكن القول ببساطة إن الزواج الشعري الشرعي في هذه المحاولة لم

---

(١) (محمد بنيس) محق في هذا التمثيل لأن قدماء المغاربة لاسيما رجال الطرق الصوفية في المغرب العربي وجنوب الصحراء الكبرى قد تركوا مجموعة كبيرة من القصائد والمنظومات التشكيلية بطريقة هندسية (راجع الفصل الأول من هذه الدراسة).

يتم بين النص الشعري والفنون التشكيلية - كما قال الشاعر عبد الله راجع - ولم يكن مجرد إحياء أحادي للمحاولات القديمة للشعر الأندلسي والمغربي وإنما الزواج الشرعي قد تم بين محاولتين تشكيليتين متباعدتين هما :

أ - إمكانات القصيدة التشكيلية العربية القديمة بمعطياتها التجريدية وخطوطها الهندسية ، وتركيبها (الأرابيسكي) - راجع الفصل الأول من هذه الدراسة -

ب - ظاهرة التشكيل الأوربي التي تستثمر بياض الصفحة لإقامة تشكيل شعري على نحو يتمزج فيه النص الشعري مع معطيات الفنون التشكيلية - راجع الفصل الثاني - التنظير الأوربي - .

ومن ثم فأكثر النتائج المحصاة من الظاهرة التشكيلية المغربية عبر تنظير (بنيس) في بيان الكتابة نتائج لا جديد فيها - تقريباً - ؛ لأننا وجدنا بعضها عن الأوربيين ، والبعض الآخر عن العرب القدماء ومنها (استثمار المكان استثماراً بنائياً/ إعلان تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة/ انتفاء الصدفة وإعلان الصنعة المادية/ الإفادة من الفنون التشكيلية من خلال الخط المغربي/تحول بنية السقوط والانتظار بفعل (المغامرة والنقد والممارسة والتحرر) إلى بنية التأسيس والمواجهة إشراك الحواس مع السمع في التلقي ..).

والحقيقة أن (نجيب العوفي)[1]، قد فقد هذا البيان الذي قدمه محمد بنيس ، وتناولنا لبيان الكتابة هنا ليس لمناقشة أبعاده التحديثية ، ولكن لاقتطاف ما يمس ظاهرة التشكيل الشعري فقط، لأن بيان الكتابة كما قال محمد بنيس " يسعى لتوضيح مفهوم الكتابة وما يطمح إليه تبيان وجهة نظر تستند إلى الخصوصية المغربية" وقد حدد الأطر العامة في أن التجربة لا بداية ولا نهاية لمغامرتها ، ولامعنى للنمو خارج التحول الخاضع بدوره إلى جدلية باطنية النص ثم عدّ النقد أساس الإبداع وهو ملزم بالبنيات المتعالية والبنيات السفلية والتعامل معها .

---

(١) إثبات الكتابة ونفي التاريخ / نجيب العوفي/مجلة الثقافة الجديدة/عدد ١٩/١٩٨١/ص٦٠ ومابعدها .

والحقيقة أن بيان الكتابة لا يمثل وجهة النظر المغربية وإنما يمثل وجهة النظر الحداثية، لأنه لم يقتصر على المكان وإنما تناول الزمان والحضارة والسياسة والتاريخ في الإبداع الشعري والأهم كان مع الوقفة اللغوية ووازن بين الصياغة اللغوية التقليدية لبيت السعر الذي يسكنه العربي والشعر العربي في المغرب والأندلس الذي عُنى ببلاغة المكان ، ثم الكتابة الصوفية بتحولاتها النوعية التي جعلت منها توليفاً صدامياً للمحسوس والمعقول - على حد تعبير بنيس - .

واتفق بنيس وعبدالله راجع عل تميز مشروعهما التنظيري والتطبيقي ، وحاولا إثبات أنه إحياء وتطوير للأندلسيين والمغاربة القدماء ، وأن مشروعهما أبعد ما يكون عن السيريالية والمد الأوربي ، ورأي (بنيس) أن " الكتابة ببياضها وسوادها تقاوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية في بعض التجارب الأوربية ، كما تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي... وهذه إشارة ضرورية إلى الفرق بين الكتابة وخطيات أبولنيير وتجارب السورياليين .

وحول هذه الأفكار التحديثية المتزاحمة في البيان نجتزىء في الرد ما يمس ظاهرة التشكيل الشعري وحجم المكان في لعبة الأبيض والأسود .

أولاً : هذا البيان لا يمثل وجهة النظر المغربية قدر تمثيله لاتجاه أحادي يسعى إلى التحديث والحداثة ، ويبدو أن هذا البيان يمثل رد فعل يحتج على وضعية تاريخية مأزومة أو ملغومة . وسبق لمجلة شعر في الستينيات ترديد أكثر هذه المعاني التحديثية .

ثانياً : البيان غير موفق في دعوته إلى خصوصية الخط المغربي وكأنه النوع الخطي الوحيد القادر على تنفيذ التشكيل الشعري، وهي دعوة قومية محدودة وغير منصفة، لأن ظاهرة التشكيل لم تقتصر قديماً على المغرب العربي والأندلس ، بالإضافة إلى أن أنواع الخطوط العربية الكثيرة فيها من المطاوعة التشكيلية الإمكانات الكثيرة المثرية فلماذا الاقتصار على الخط المغربي؟

ومحاولات بنيس نفسه في ديوانه (في اتجاه صوتك العمودي) اعتمد على النقط المشرقي لا المغربي مما يزيد المفارقة (راجع شكول ٦٦/٦٧/٦٨). ولذلك كان يمكن أن يستبدل قوله (...وذلك باستثمار إمكانات الخط المغربي) بقوله (... وذلك باستثمار إمكانات الخطوط العربية...) ففي هذا إتمام لجهد الإحياء لظاهرة التشكيل العربي القديم ولتنويع المعزوفات التشكيلية"[1].

ثالثاً :. أن ظاهرة التشكيل الشعري المستثمرة للمكان وفضاء الصفحة ذات إسهامات نصية محدودة قديماً وحديثاً وأن الشعر " ظاهرة صوتية وليس ظاهرة بصرية... والبصرية هي الاستثناء ... لقد ضبطت الكتابة إيقاع الشعر كما تضبط النوتة إيقاع الموسيقى وأدخلت العين كعنصرمحايث وذرائعي لا كعنصر مركزي وغائي ، فنقلت الشعر جراء ذلك من المستوى الصائت إلى المستوى الصامت ، من الأذن الخارجية إلى الأذن الباطنية وساعدته على التأمل "[2].

رابعاً : نتفق مع بنيس في أهمية الزمان والمكان للتشكيل الشعري ، وأن الربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعاً لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاعاً مغايراً له صبحة المغامرة ، وأن الزمان مضاد لحتمية البداية والنهاية وأن زمن الكتابة ممارسة يعيد فيه الجسد تكوينه باختياره لا باختيار القالب الأوحد الناتج عن توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد في نمطية القصيدة التقليدية .

---

(١) قال نجيب العوفي عن إحياء الخط المغربي " ... والسؤال الذي لايخلو من مفارقة هو كيف يمكن تجريد هذا الخط من قيمه ورموزه المندغمة فيه وتحميله برموز وقيم جديدة ومغايرة. فكيف يمكن قتله وإحياؤه ! ؟

(٢) إثبات الكتابة ونفي التاريخ / نجيب العوفي / مجلة الثقافة الجديدة / عدد ١٩/١٩٨١/ ص٦٠ .

خامساً : حاول بنيس وعبد الله راجع إثبات تميز محاولتهما عن الإبداع الأوربي عند أبولنيير وكمنجز ...لكن التطبيقات الشعرية تثبت عكس ذلك مع بعض النماذج ، ففي شكلي (٦٦/٦٨) نجد كلمة (الدم) تتوسط الصفحة وتقوم الكلمات الشعرية برسم نزيف الدماء في خطوط متعرجة طويلة وقصيرة ، وهي محاولة نجد لها أمثلة مشابهة عند أبولنيير في (النافورة) وعند كمنجز في (الجندب) ، وهذا التشكيل لبنيس يعتمد على فكرة المركزية في التشكيلات العربية القديمة أيضاً .

وعبد الله راجع ينفي من ناحية أخرى التشابه بين هذا المشروع وبين السريالية يقول " لا مجال هنا لعقد مقارنة بين هذا المشروع والاتجاه السريالي في الشعر"[1].

ونلاحظ أن الإصرار على البعد بالتشكيل عن التجسيم هو إصرار على إحياء الفكر التجريدي ولأن الحرف مجرد (بُعد) وليس موضوعاً ، وهذا (البعد) زماني في شكل مكاني ، وهو في الأساس (صوت) والشكل لإثارة صوت مجرد لامعنى له في مدى زماني لانهائي ... وهنا تبدو خصوصية الممارسة الصوفية التي تعزز البعد عن السريالية الأوربية ، ومن ثم فالممارسة هنا هي " استمرار غيبي لعقلية فنان متجاوز لذاته وواقعه النسبي في سبيل أن يستقصى أصوله من جذوره ، وأن يطور إبداعه عبر ثماره : عقليته كفنان مؤمن وكوني "[2].

ومحاولة (بنيس) محاولة تنظيرية جيدة حاولت أن تستثمر المعطى التراثي من وجهة نظر حداثية ، وسعت إلى تجنب النموذج الأوربي ما أمكنها ذلك في التنظير والتطبيق وذلك بالابتعاد عن حدود التنظير السيريالي من ناحية والابتعاد عن التجسيم والتجسيد من ناحية أخرى ، لكن المحاولة لم تكن صافية لما أزمعت عليه فوجدت بعض الثغرات التي أوقعت بعض التطبيقات في مشابهات أوربية، فضلاً عن

---

(١) الجنون المعقلن / عبد الله راجع /٥٨/ مجلة الثقافة الجديدة / عدد ١٩/١٩٨١.

(٢) البعد الواحد / شاكر حسن / ٨٦ : ٨٨ .

تسرب حجم كبير من التنظير الأوربي لاسيما في الحديث عن الزمان والمكان ونفيهما أو إثباتهما ، والحديث عن اللغة الشعرية .

وبعض ما جاء في هذا البيان قد ورد في كتاب محمد بنيس (ظاهرة الشعر في المغرب العربي)[1] لاسيما في حديثه عن أهمية المكان في تحليل النص الشعري. والمحاولة التنظيرية هنا تحاول أن تبحث لها عن صوت متميز في التطبيق والتنظير وسط زحام التنظير والتطبيق الأوربي ، فنجحت إلى حد ما .

أما محاولات (عادل فاخوري)،فعلى الرغم من تخصصه الفلسفي إلا أن محاولته خلت من التنظير ، واستعارت أرجل التنظير الأوربي، واكتفي بالتطبيق الذي جاء جله تقليداً لمحاولات أوربية سابقة عليه . وكل ما ذكره عادل فاخوري يمثل وجهة نظر[*] ، وأكثر محاولاته التطبيقية تخرج عن مفهوم الشعر إلى مجرد تشكيل حرفي خالص قد يصل حد الفانتازيا - على حسب تعبيره - وهو متأثر بالرؤية السيميائية، ومن ثم فلا يعنيه أن تكون المحاولة مجرد (نكته) ، لأنها ستفجر ضحكاً والضحك من الأحاسيس الإنسانية ، ولأن القصيدة عنده " فرصة لتحرير نفسه من الجماعة ، والبوح بفرديته وأحاسيسه الخاصة .

إذا كان بنيس وعبد الله راجع حاولا إحياء محاولات التشكيل العربي القديم ببعد تنظيري يستعير وسائل الحداثة الأوربية ، فإن (فاخوري) قد حاكى النموذج الأوربي بشكل مباشر ، مما يعني أن الإبداع للقصيدة التشكيلية المعاصرة لم يحسم بعد لصالح المد الاحيائي أو التأثير الأوربي ، ومن ثم فالرؤية الفنية لها القول الفصل بعد فاصل تحليلي لنماذج نصية مختارة من ظاهرة التشكيل الشعري .

---

(١) ظاهرة الشعر في المغرب العربي / محمد بنيس /٩٥ ..٩٧/.. .

(*) الحماسة لوجهة نظر تمثل رأياً ، لأنها تمثل موقفاً محملاً بالاختيار والقناعة .

الفصل الثانى

الرؤية الفنية



كانت القصيدة العربية التقليدية قصيدة العبقرية الرتيبنة - على حد تعبير باشلار - ؛ لأنها تتمتع بعبقرية إبداعية من وراء راتابتها الظاهرية، فهي تمتلك تنويعات فنية، وروابط فنية منسجمة، وهذا ما مكّن لها من الاستمرار حتى الآن. لاسيما وأنها تحلت بنظام كلاسي انسجم مع الذوق الفطري للعربي انسجاماً موسيقياً ونفسياً ، بالإضافة إلى أنها حملت ممارساته الحياتية، وعبرت عن ذاته بغنائية وموضوعية فسكن أبياتها الشعرية وكأن القصيدة خيمته الفنية المفضلة .

وتستمد القصيدة العربية التقليدية فلسفتها الجمالية من حقيقة التماثل الثنائي الذي ينعكس على شكل وموسيقى القصيدة التقليدية بأبياتها الممتدة أفقياً في شطرين متماثلين "لقد كان الكلام الشعري العربي خاضعاً لميتافيزيقية البداية والنهاية بعد أن قعدّهما قالب واحد تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية ، ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة مما جعل الشعر غناء ينبني إيقاعه على النمطية والتكرار"[1].

واستطاع القدماء استنبات أشكال شعرية من عمود الشعر الذي استقر عليه نقادنا القدامى فوجدنا التشكيلات الهندسية والنباتية من خلال حركية تخيلية وقدح بديعي مكّن من الصنعة التشكيلية التي احتفظت بقدر من التوازي في التبديلات الشكلية .

لكن التشكيلات القديمة كانت على حساب المضمون الشعري؛ لأن أكثر المحاولات التشكيلية آنذاك قد اقتربت من النظم ، الذي لم يحظ عند القدماء بفارق كبير يميزه عن الشعر ، لأن التعريف المشهور كان (الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى)[*]، وهذا تعريف عنى بالتفريق بين الشعر والنثر ولم يركز على الفارق بين الشعر والنظم .

---

(١) بيان الكتابة/محمد بنيس/ مجلة الثقافة الجديدة / ١٩٨١م/ عدد ١٩/ ص ٤٥ .

(*) هذا التعريف به تركيز على أساس أن عنصر الموسيقى هو أبرز الوسائل التأثيرية على الإنشاد الشعري . وثبات الشكل الشعري لفترة طويلة جعله مجرد إناء بارد مهيىء لاستقبال أي محتوى مضموني لتسديد فراغات الشكل وانتظام التفعيلات . ولذلك كانت القصيدة إجابة تستدعي سؤالاً بديلاً من كونها سؤالاً قلقاً يبحث عن إجابة .

واعتقد أن تركيز هذا التعريف على التفريق بين الشعر والنثر إنما يعني التركيز على عنصر الموسيقي تماماً كالتركيز على القصيدة الغنائية التي لم تفسح المجال لغيرها من الأنواع الشعرية .

وفي الدراسات الحديثة مازال عنصر الموسيقى هو (ترمومتر) القياس الشعري ، فكثير من النقاد والدارسين اعتمدوا على الموسيقى الشعرية لرصد التطور الشعري من عدمه، وكأنه المقياس الأوحد لرصد التطور ، والتغير ، ولذلك رأينا في تاريخ الأدب تتبع التطور الشعري عبر (الشعر المقطعي/المرسل/الحر...) وكلها تقسيمات ومسميات لموسيقى الشعر بصفة خاصة ، وقلّ الحديث عن المضمون وندر الحديث عن الشكل الشعري .

وعلى الرغم من أن الشعر المقطعي – مثلاً – يمثل تطوراً شكلياً نوعياً ، إلاّ أن النقاد تناولوا الشعر المقطعي ليتحدثوا عن القافية وكيفية تبدلها في التثليث والمزدوج والمخمسات .

ثم جاء المضمون في المرتبة الثانية من حيث الأهمية ، لقياس التطور أو التأخر، وكان المضمون قد ارتبط قديماً برؤية دينية أو سياسية ، وحديثاً أصبح تقييم المضمون بالرؤى الأيديولوجية أو حسب الانتماءات المذهبية .

وفي كل الحالات بقى رصد تطور القصيدة العربية من خلال الشكل أمراً ثانويا ، وكأن الشكل عَرض لجوهر الموسيقى والمضمون ... وكانت هذه النظرة سبباً في انصراف الكثيرين عن دراسة شكل القصيدة العربية .

من الشكل إلى التشكيل :

هل يمكن أن تكون الموسيقى الشعرية هي المطورة للشكل الشعري، أم أن الشكل هو الذي استدعى التطوير الموسيقى ومن ثم الشعري ؟ وأين حجم المضمون الشعري وتأثيره في تطوير الشكل والموسيقى الشعرية ؟ ومتى بدأت ظهور أشكال

شعرية في تاريخنا الشعري ؟ وكم من الأشكال الشعرية عرف الخليل والرواة قبله ؟ وكم منها أبقوه لنا وكم تركوا ...ولماذا ؟

"وإذا كان (عمود الشعر) هو القالب الذي قولبه المتأخرون ليحددوا في مداه حركة الشعر العربي في انطلاقته الصحراوية ، فهل وسع كرسيهم سماوات الشعر الجاهلي وفلواته ؟"[1].

علينا أن نعترف بأن التجديد الشكلي في جغرافية تحرير القصيدة العربية أسهل بكثير من محاولات التجديد الموسيقى، لاسيما وأن الشعراء حتى في عصرنا الحديث لم يشكوا من قلة الأوزان الشعرية ، وإنما كانت الشكوى من كيفيتها وقيودها.

الشعر فن ، والشاعرية مهارة ، والشعرية إبداع ، والفن والمهارة والإبداع كل واحد للإبداع المتميز ، وإذا توافرت العناصر الثلاثة لقصيدة شعرية ، فليس معنى ذلك أنها مؤثرة على المتلقى ؛ لأن مشكلة كبرى تعترض طريق التأثير ، وهي كيفية التوصيل؟.

إن محاولات التجديد الشكلي للقصيدة العربية قديمة وجدت عند الجاهليين والإسلاميين والعباسيين والأندلسيين ، لكنها بالإضافة إلى فرديتها لم تنتشر، ولم تتجاوز الكتب المخطوطة لأنها افتقرت إلى كيفية التوصيل ومن ثم التأثير ، ونستثنى الموشحات ، لأن العربي تعود على التلقي الشفوي من الإنشاد ومن ثم كانت الشفاة والأذن في علاقة ودية حميمة وتعاون مثمر بناء ، لأن البناء التقليدي قد حقق الانسجام بين الأذن والشفة عبر الموسيقى العالية والقافية المتكررة كوسائل تأثير وتوصيل قوية . بينما محاولات التجديد الشكلي كانت في حاجة إلى المتلقي المبصر،

(١) الشعر ومتغيرات المرحلة / د. عبد الواحد لؤلؤه مع آخرين / دار الشئون الثقافية بغداد/ ١٠٥.

لتتحول المهارات الشفوية لصالح المهارات التحريرية ، وهو أمر لم يتوفر للمتلقين قديماً. ولأن أي تغيير لوسيلة الاتصال ، يترتب عليه تغيير في كيفية التوصيل ، والشعر يرتبط بكيفية تقديم السياق النصي، وكان التجديد الشكلي يعتمد على الشفاهية أكثر من اعتماده على البصر، ولذلك لم يجد صدى حقيقياً أو حماساً تطويرياً إلاّ بعد انتشار الورق وسهولة التحرير عند العباسيين بخاصة .

وهذه محاولة أولية للخنساء كتبت بشكل السطر الشعري على الرغم من تقليدية البناء عندما قالت عن أخيها : حمّال ألوية

هبّاط أودية

شهادة أندية للجيش جرار

سخار راغية

قهار طاغية

فكاك عافية للعظم جبّار"[1].

وجاء التضمين الشعري ليشد الأنفاس ويحول دون المسافة بين الشطرين فإذا بنا أمام سطر شعري واحد ، وقصم التضمين عرى الارتباط " بين بنية التركيبة وبنية الإيقاع قد يبلغ حداً يتواري فيه الشعر فيختفي نموذجه المعماري ، ويظل ثاويا وراء البناء اللغوي، فلا يظهره إلاّ الجهد الأدائي وعندئذ تصبح هويته رهينة مقروئيته... ويصبح نموذجه الإبداعي وقفاً على أدائيته "[2] ومثال ذلك ما يرويه ابن خلكان عن المعرى في رسالة جاء فيها :

" أبا بكر لقد جاءتك من يحيى بن منصور الكأس فخذها

منه صرفاً غير ممزوجة جنبك الله أبا بكر من السوء "

(١) النص منقول بشكله عن يوسف عز الدين عيسى في كتابه (التجديد في الشعر العربي المعاصر)/٩٣ .

(٢) الشعر ومتغيرات المرحلة / عبد السلام المسدي /٢٨.

وبقراءته أمكن أن يكتب النص شعراً على هذا النحو :

أبا بكر لقـد جـاءتـ ـك من يحيى بن منصو
رِ الكأس فخذها منـ ـه صرفـاً غيـر ممـزو
جةٍ جنبـــك اللـــه أبا بكـر من الســو ..

ونموذج شكلي آخر يخرج على تقليدية الشكل الشعري يقدمه لنا القلقشندي في رسالة فريدة متضمنة قصيدة شعرية في شكل نثري ، ويعتبره القلقشندي نوعاً من التضمين ، ومثاله ما جاء في (نفح الطيب) هذه الرسالة التي بعث بها قاضي القضاة إلى (ابن فرفور) :

" يقبل الأرض وينهي (السلام) عبدلكم(محب) وعلى المقة مكب(لوبدا) للناظرين (عشر) معشار(شوقه) وغرامه (لطبق) ذلك (مابين)أفاق (السموات) السبع (والأرض) لشدة هيامه (تراه) حقاً (لكم) حافياً (بالأمن) والسرور (والسعد) والحبور (داعياً) لا جرم (وهذا) الثناء المتوالي و(الدعا) للمقام العالي (لاشك من لازم القرض).

وهذه الرسالة يمكن أن تكون بيتين من تلك الكلمات التي جاءت بين الأقواس :

سلام محب لو بدا عشر شوقــه لطبق ما بين الســموات والأرض
تراه لكم بالأزمن والسعد داعيا وهذا الدعا لا شك من لازم القرض

وشكل شعري آخر ينسبة ابن رشيق لأبي نواس فيما عرف بالقوافي الحسية :

ولقد قلت للمليحة قولي من بعيد لمن يحبـك .... (إشارة قبلة)
فأشارت بمعصم ثم قالـت من بعيد خلاف قولي.... (لا . لا)
فتغنيت ساعة ثم إنـــي قلت للبغل عند ذلـك.... (امش)[1]

وشكل التخميس والتثليث والتربيع خروج حذر على شكل القصيدة التقليدية كتلك المخمسة التي ينسبها (الدميري) في (حياة الحيوان) لأبي نواس :

(١) (اتجاهات التجديد في القرن الثالث الهجري) /د. هدارة /٥٤٧ .

ما روض ريحانكم الزاهر   وما شذى نشركم العاطـر

وحق وجدي والهوى قاهر   مذغبتموا لم يبق لي ناظر

والقلب لا سال ولا صابر[1].

والملاحظ أن تلك النماذج الشكلية مرتبطة أشد الارتباط بالشكل التقليدي الأساسي سواء في بنائه الشعري أو حتى في تحريفه الجغرافي ... حتى نصل إلى الموشحات الأندلسية[2]بشكولها المتنوعة النباتية والمقطعية .

وتعيدهذه المحاولات الشكلية نفسها في الشعر العربي الحديث لاسيما في مطلع هذا القرن عندما زادت الحاجة إلى التجديد فكان إحياء الشعر المقطعي وشكول الموشحات وقد ترددت هذه الأشكال عند الراغبين في التجديد كمطران وجماعة الديوان ومدرسة أبولو وشعراء المهجر . فهذا مطران يعيد شكل التخميس[3] في رثاء زوجته :

وكأنما الروحان ما اعتلقا   وكأنما الألفـان ما اتفقـا

وكأنما الروحان ما اعتنقا   الدهر يكذب حيثما صدقا

ما أقرب الماضي إلى الكذب

ويأتي (نعمة الحاج) بموشحة فيعيد ترتيبها في شكل القصيدة التقليدية قال :

يا حمامات الحمي هجتن بي   كامن الشوق ونيران الجوى

ذهب العمر وولى مسرعـاً   والصبا هيهات لي أن يرجعا

---

(١) د. محمد زكريا عناني يكذب نسبة المخمسة للنواسي .

(٢) يرى د. عبد الواحد لؤلؤه أنه قد أمكن أن تغرس في غير منابتها النخيل وقصد بذلك أن شكل الموشحة ظهر في بغداد ولكنه كان خجولاً لحساسية الأخذ عن غير العرب وتهيأ له التطور في الاندلس . راجع بحوث المربد الشعري (حول الأشكال الشعرية الجديدة) المربد/١٩٨٥.

(٣) التخميس والتثليث والتربيع ... محاولات شكلية قديمة وكثرت عند شعراء المتصوفة وعدّت من قبل مظاهر ضعف لاسيما عندما تدور في فلك قصيدة سابقة عليها .

أيكون العمر إلا موجعـا   بعد هذاك الزمان الطيـــب

زمن اللهـو ولـذات الهـوى

ويأتي د. عز الدين إسماعيل فيرى أنها موشحة ويمكن أن تكتب بهذا الشكل :

يا حمامات الحمي هجتن بي   كامن الشـوق ونيران الجـوى

ذهب العمـر وولـى مسرعاً

والصبا هيهات لي أن يرجعا

أيكون العمـر الأ موجعـــا

بعد هذاك الزمـــان الطيب   زمن الهو ولـذات الهـــوى

وجاء المهجريون وجماعة الديوان ليفيدوا من الموشحات والشعر المقطعي في نداءاتهم التجديدية ، فحركوا السطر الشعري بإضافة تفعيلة تكتب بعد مسافة معلومة تعكس مسـافـة زمنيـة واجبـة في الأداء الشـفـوي كتلك التي بين الشطرين في البيت التقليدي، قال العقاد في قصيدته (بعد عام):

كاد يمضي العام يا حلو التثنى   أو تولى

ما اقتربنا منك إلا بالتمنـــى   ليس إلا

مذ عرفناك عرفنا كل حســـن   وعـذاب

ومثله محاولة (إلياس فرحات) من المهجر :

يا عروس الروض يا ذات الجناح   يا حمامة

سافري مصحوبة عند الصبـــاح   بالسلامة

واحملي شوق فؤاد ذي جـــراح   وهيامـــه

وهذا الشكل يذكرنا بالموشحات كتلك الموشحة المنسوبة لابن سناء الملك :

يا حبيبي أرفع حجاب النـــور   عن العذار

تنظر المســك علـى كافـــور   في جلنار

وهذه المحاولات الشكلية الخارجة على الشكل التقليدي مازالت ملتصقة به أشد الالتصاق الأمر الذي لم يزد عن إعادة ترتيب للمعطى الموسيقى التقليدي، وكلها محاولات تجديدية لها جذورها القديمة، وهي محاولات راغبة في التجديد خارجة على التقليد بإعادة ترتيب للشطرين أو للتفعيلة ذاتها ، حتى أن (حسن الصيرفي) يخرج علينا بشكل شعري غريب ولكنه ببناء تقليدي بحت ولم يزد عن إعادة رسم شطرات الأبيات على بياض الصفحة وكأنه راغب في ضرب شكل المستطيل أو المربع فقال:

إن غرّد البلبل   في هدأة الأسداف

وصفق المجـداف

في صفحة الجدول

فصوتك المرسل   أنغامه أطيـاف

تطوف فـي دلّ

في مرقص الليل

إنها رغبة التجديد والتطوير لكن التجديد الشكلي لم يكتسب أبعاده التنفيذية الجادة المتميزة لأنه مازال حبيساً للموسيقى التقليدية للبيت الشعري حتى في محاولات المهجريين وهم يقلدون شكل السطر الشعري فنجد (إيليا أبو ماضي)يكتب شطرات قصيدته في شكل رأسي بدلاً من الشكل الأفقي التقليدي، فقال في قصيدته (سجنية) :

أيا زهرة الوادي الكئيبة إنني

حزين لما صرت إليه كئيب

وأكبر خوفي أن تظني بني الورى

سواء وهم مثل النبات ضروب ...

ورغب في المحاولة الشكلية نفسها عدد غير قليل ممن يكتبون الشعر التقليدي في شكل السطر الشعري كالفيتوري في قوله :

لا.. لم يكن وهماً هــواك

ولم يكـن وهمــاص هــواي

إن الـذي حســبته روحــك

قد تبعثــر فــي خطـــاي

وكان (نسيب عريضه) يتفنن في شعره التقليدي ويكتبه بشكل شعر التفعيلة كقولـه : كفنوه

وادفنوه

أسكنوه

هوّة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه فهو شعب

ميت ليس يفيق

وهو يفرض بذلك طريقة قراءة بهذا الشكل الجديد الذي يصلح أن يكتب بالشكل التقليدي والسطر الشعري كقوله :

كفنوه وأدفنـــوه اسـكنوه هوّة اللحد العميق

واذهبوا لا تندبوه فهو شعب ميت ليس يفيق[1].

وجاء نزار قباني واعتمد على رسم أشعاره بطريقة القراءة البصرية لا بالطريقة التقليدية التي تصلح للإنشاد ، كقوله :

" لمحت طوق الياسمين

في الأرض مكتوم الأنين

كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين " .

وهذه خطوة شكلية متطورة عن تلك التي وجدناها عند إيليا أبو ماضي لأنه يحرر السطر الشعري من انتظام التفعيلات .

هذه المحاولات للتجديد الشكلي في العصر الحديث نستطيع أن نطلق عليها محاولات إحيائية لأن جذورها قديمة في الشعر المقطعى والموشحات الأندلسية،

(١) قصيدة (النهاية)/نسيب عريضة .

والإحياء كان ضرورة نوعية في طريق التطوير، ويذكرنا بإحياء المضمون الشعري عند البارودي وتعميقه عند شوقي وحافظ ، وتلك المحاولات الشكلية القديمة الحديثة لم تخرج عن عمود الشعر وأدائيته الخليلية إلا في الشكل التحريري فقط ومن ثم مقروئيته وسماعيته داخل فضاء صوتي يستحيل إلى فضاء موسيقى معلوم الوزن داخل الدورة الإيقاعية. ومن ثم كان الخروج الشكلي على الجغرافية التقليدية للبيت مربوط بأكثر من وتد يشده إلى عمود الشعر، وكان التدوير والتضمين من أبرز العوامل المساعدة على الخروج على المعمارية التقليدية للبيت الشعري حيث يتصل الصدر بالعجز فيطرد تسلسله المقطعي داخل دورة تعبيرية أكبر من نطاق الشطر الشعري :

أبنات الهديل أسعدان أو عدن قليل العزاء بالإسعاد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت على فرع غصنها الميـاد

ثم كان التوزيع المقطعي ، وتطور شكل السطر الشعري ببنائه التقليدي إلى تشكيل فني احتلّ فيه السطر الشعري مكان حيز البيت الشعري، وارتبط السطر الشعري بالبعد السيميولوجي وأصبح السطر الشعري هو دوامة لبنة البناء الشعري في شعر التفعيلة الذي منح الشاعر حرية تحريرية ، ومن ثم تشكيلية كبيرة ، وكان التجديد الشكلي هو أهم مظهر ثوري في القصيدة المعاصرة لأنه إعلان مباشر عن الثورة والاحتجاج على الثبات والتكرار .

وعلى الرغم من أن بعض قصائد التفعيله يمكن أن يعاد تركيبها لتشكل بحراً تراثياً من شطرين ، تماماً كما وجدنا محاولات تراثية فككت وكتبت في شكل السطر الشعري ، لكن العملية هنا ليست شكلية خالصة ؛ لأن الشكل مرتبط بالنفس الشعري؛ وطبيعة التجربة ودراميتها هي التي تحدد إلى حد بعيد جغرافية التحرير الشعري .

ويرى د. عز الدين إسماعيل أنه " كان ضرورياً ... أن تعود المحاولات القديمة الجزئية الشكلية لتجديد الإطار الموسيقي للشعر أو التحوير فيه ، فمن هذه

المستويات، وهذه المحاولات يمكن أن يبدأ الانطلاق الحقيقي"[1]، ومن ثم فالموسيقى مرتبطة بالشكل والشكل مرتبط بالموسيقى ...وكانت المحاولات الشكلية كلها من داخل التراث حتى وصلنا إلى شعر التفعيلة بحريته وإمكاناته الشكلية المتعددة التي فتحت المجال أمام التشكيل الشعري بمنظور جديد، وكانت وحدته التفعيلة بمفردها مساعدة على الإبداع التشكيلي . وقد أعطى شعر التفعيلة الحرية للقارىء لإعادة تحرير القصيدة لتتخذ شكلاً تحريراً جديداً ببعد موسيقي ونفسي متغاير " لأن من الشعر الحديث ما يأتي على توزيع مقطعي يحتمل عند أدائه الإبقاء أو الإلغاء كقول البياتي :

١- ريشة البلبل
٢- أنات القياثر
٣- صرخت بالموت : كلا !
٤- هزمت ليل المقابر
٥- عرّت الأشباه والخصيان من تيجانهم
٦- داست على أنف المكابر

فهذه المقطوعة قد تكتسبت بعداً نغمياً أخر لو أديت كالآتي :

- ١ + ٢
- ٣ + ٤
- ٥ + ٦

" وهذا الإيقاع المضاد يغير من هندسة البناء المعماري للنص ويؤثر على تذوقه بطريقة الإلقاء في أسطر يستحدثها الأداء فتكون وحدات متضامة "[2].

وهذه المقطوعة التي تعبر عن التضافر الإيقاعي " قول شاذل طاقة " :

---

(١) الشعر العرب المعاصر / د. عز الدين إسماعيل / ٦٢/ ط ٣.

(٢) في جدل الحداثة الشعرية/ عبد السلام المسدي/ بحوث المربد ١٩٨٥.

١- اصعدي للسماء
٢- واهبطي للتراب
٣- لم يكن لي رجاء
٤- في الهوى والعذاب
٥- فاغضبي واحنقي وعودي إليا
٦- بعد حين
٧- وابعثي حبنا وجودي عليا
٨- بالشجون
٩- أنا لا أفهم العيون
١٠- والمنى حالمات

حيث تتكاثر الكتل النغمية في تشابك إبداعي فإن اعتمدت الخواتيم ووزعتها كالآتي:

- ١+٣
- ٢+٤
- ٥+٧
- ٦+٨+٩
- ١٠

وإن اعتمدت المفاصل الداخلية يمكن أن نوزعها على نمط مغاير :

- ١+٢+٥+٧
- ٤+١٠
- ٦+٨+٩

... إن قضية الشاعر كانت مع النص الشعري واليوم أصبحت القضية مع متلقي الشعر إذ أدائيته – وما يتبعها من سماعية أو مقروئية – هي التي تصير الشعر شعراً عبر مفاصله"[1].

(١) (الشعر ومتغيرات المرحلة) في جدل الحداثة/٢٩-٣٠.

ومعنى ذلك أن شعر التفعيلة قد أثرى شكل القصيدة العربية إثراءً غير محدود حيث تنوع شكل القصيدة تبعاً للحالة النفسية والنفس الشعري وطريقة القراءة ... وأصبح شكل القصيدة التي يكتبها الشاعر نفسه إنما هو الشكل الذي يروقه في طريقة الأداء الشعري ولكنه ليس الشكل الوحيد إذ يمكن أن يتحرك ويتغير تبعاً للقارىء نفسه وكأنه أصبح مشاركاً في الإبداع ... وهذه الحرية قد فتحت باب التشكيل الشعري - كما سنرى - وقد ساعد شعر التفعيلة على تنوع الأداء التشكيلي الحديث.

وشعر التفعيلة قد تمرد على زمنية القوالب الشكلية الجامدة ، وأصبح بناء النص الشعري وفق اتجاهات النّفس وتماديه في خرق الجاهز المعلوم تبعاً للحالة الشعورية التعبيرية التي يتحكم فيها الشاعر المبدع بالطول أو القصر حيث يعيد "الجسد تكوينه باختياره وهو المسئول عن هذا الاختيار لا القالب ، وتنظيم النفس هو المولد الحقيقي للإيقاع والشكل، والإيقاع دائم الانتصار على البني النحوية (الضرورة الشعرية) ومن ثم فالنّفس بالبنى الإيقاعية يتغلب بدوره على البنى النحوية ، والنفس الشعري يشكل جغرافية التحرير النصي لأن النفس الشعري امتداد لرؤية المبدع لتجربته"[1].

ويستثمر محمد بنيس هذه الإمكانية الفنية ليعبر بها عن وجهة نظر حداثية تتصل بلغة الشعر فيقول : " إن إعادة تركيب المتتاليات حسب إيقاع النفس مقدمة لتدمير سلطة اللغة ... وهذا الفعل التدميري يهيىء للقارىء حضرته فهو الذي يعيد تركيب المتتالية بنفسه ، يعيد تكوين النص فيما يعيد تكوين جسده ، رؤيته للعالم، ومن هنا تكون القراءة إبداعاً "[2].

وإذا كان شعر التفعيلة يبلغ الصورة أوالفكرة في سطر قوامه ثلاث تفعيلات أو أربع فما المانع أن يستمر سيل التفعيلات في عدد من الأسطر ... فيقترب الشعر من صورة النثر مع الاحتفاظ بالوزن ... ذلك أن شكل التفعيلات على السطر طال أم قصر لم يعد يفي بغرض الشاعر المعاصر ، فوجد في دفق التفعيلات دفقاً للفكرة

(١) بيان الكتابة/ محمد بنيس / مجلة الثقافة الجديدة/٤٥/١٩٨١.

(٢) السابق /٤٨ .

والشعور..."[1]. ومن هنا كانت القصيدة المدورة هي التي فتحت مجالات الحرية التعبيرية والتشكيلية على مصراعيه للقصيدة العربية ، ولكنها مازالت قيد التفعيلة وأحياناً القافية ، وكثرت نماذج القصيدة المدورة عند أدونيس ومحمد بنيس (راجع شكل ٢١/٢٢) وقاسم حداد من البحرين . ومحمد بنيس يحقق سبقاً في تشكيل قصيدته (هكذا كلمني الشرق) بالخط المغربي ويكون تشكيلات عديدة يبرز فيها الأبيض والأسود (راجع شكل ٢١/٢٢).

وهكذا،نلاحظ أن شكل القصيدة العربية لم يثبت على حال قديماً وحديثاً ، وحتى الشكل التقليدي امتلك من الملكات ما مكّن له من التشكيل الهندسي والنباتي وحديثاً كان استثمار الشكول المقطعية وشعر التفعيلة والقصيدة المدورة لصالح التشكيل الشعري وكانت وحدة التفعيلة هي الأساس المساعد على الشكل والتشكيل الشعري بقدر من الحرية أفضل مما كان عليه أمر التشكيل الشعري للقصيدة التقليدية.

ونلاحظ أن التطور الشكلي كان أسرع من التطور الموسيقي للقصيدة العربية، بل وأكثر تنوعاً مع البناء الموسيقي الواحد سواء في القصيدة التقليدية أو في الشعر المقطعي أو في الشعر الحر والقصيدة المدورة أخيراً ، وذلك لأن الشكل تغيير حسي مادي للجغرافية المكانية للنص، أما التغيير والتطوير الموسيقي فهو صعب لأنه تجريدي في المدى الزماني .

وبعد هذه الرحلة الموجزة مع التغير والتطور الشكلي للقصيدة العربية، فإننا نقترب بالشكل إلى التشكيل الشعري وكيفيته ومدى إفادته أو عدم إفادته للقصيدة العربية المعاصرة . وهناك أدوات تحريرية مهمة سيطرت على الأداء التحريري للنص الشعري المعاصر وأصبحت جزءاً مهماً من نسيجه الدلالي لنصوص كتبت للقراءة وللإبصار وهذه الأدوات ستتدخل بشكل مؤثر في تشكيل القصيدة التشكيلية، ومن

(١) حول الأشكال الشعرية الجديدة/ د.عبد الواحد لؤلؤة / بحوث المربد،١٩٨٥.

ثم فالباحث سيتوقف معها ، لأننا سنستثمرها دلالياً في القصيدة التشكيلية ، وأقصد بهذه الأدوات التحريرية :

- الأبيض والأسود .
- علامات الترقيم .
- الفراغ والمساحة المفتوحة .

الأبيض والأسود وبداية التشكيل :

تعد عملية التحرير وارتباطها بطريقة القراءة عملية أولية في التلقي، وقضى الشعراء والقراء ردحاً من الزمن مع قراءة الشعر الجديد دونما التفات حقيقي للعبة البياض والسواد على الصفحة، وهي لعبة - فيما أتصور - تمثل بداية الالتفاف إلى عنصر التشكيل المكاني للقصيدة ، واعتقد أن تنظيرات (دي سوسيير) و(رولان بارت) - فيما يخص الدلالة غير اللغوية - كان لها أكبر التأثير لالتفات الشعراء والنقاد إلى فراغ الصفحة والنظر إليه كجزء من القصيدة، وهو ما أسماه (غريماس) بـ"الشكل الخطي(الجرافيكي)" وهو يتعلق بالهيئة الطباعية للقصيدة واستخدام علامات الترقيم .

وهذه القضية أثيرت في أوربا وانتقلت إلينا كأثر من آثار تغير وسيلة التلقي الشعري حيث أصبح الانتقال من العهد الشفوي إلى العهد الكتابي التحريري أمراً ضرورياًوواقعاً ملموساً ، وباتت القصيدة مقروءة أكثر منها مسموعة .

قال (مالارميه) في رسالة بعث بها إلى (أندريه جيد) : " لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي. إن اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء ... وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة ... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة ، وعليه فالفراغ الأبيض متمم"[1]، وقال (بول ايلوار) : " للقصائد دائماً

---

(١) ظاهرة الشعر في المغرب العربي /محمد بنيس /٩٨.

هوامش بيضاء كبيرة، هوامش من الصمت تحترق فيها الذاكرة لتعيدخلق هذيان بـلا ماض"[1].

أما " محمد بنيس " فإنه يرى أن القصيدة في المغرب " سعت في تركيبها للزمان نحو بنية متحررة تفلت من إطار صرامة المقاييس وجمودها ... ومن المستحيل أن نجد نصين شعريين معاصرين يأتلفان في الزمان والمكان ، وقد أعطى هذا التركيب اللانهائي للمكان فرصة أكثر وضوحاً لإدراك بنية المكان في النص"[2]، ويخلص إلى أن العرب القدماء قد انتبهوا لجغرافية التحرير النصي للقصيدة [3]، وأن شعراء المغرب حديثاً انتبهوا لهذا أيضا .

لقد كان الشاعر التقليدي في مأمن لأنه يعرف حدود المكان[*] لنصه الشعري داخل إطار مقفل وبشكل مرصود . أما الشاعر المعاصر فالمكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته الآن ، وجزء من البناء الشعري، والقلق الداخلي ينعكس على تحريره لنصه الشعري، وعلى طريقة ترتيب كلماته ، وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة جسماً طباعياً وحيزاً مكانياً يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر.

ولكن يبقى التساؤل عن جدوى الأبيض والأسود وتأثيره الحقيقي على القصيدة العربية المعاصرة ... واعتقد أن الاستشهاد النصي يمكن أن يقودنا بطريقة عملية إلى تقدير نسبي للحجم التأثيري لفاعلية(الأبيض والأسود) في القصيدة العربية المعاصرة.

---

(١) السابق /٩٨ .

(٢) السابق/٩٨.

(٣) يقصد - فيما اعتقد - محاولات التشكيل الشعري التي أشرت إليها في الفصل الأول من هذه الدراسة ، ويقصد أيضا محاولات الموشحات الأندلسية النباتية .

(*) يمكن تعريف المكان في نص شعري بأنه مجموع العلامات التي تنتج أثراً تمثيلياً على بياض الصفحة (الفراغ).

وبداية نجد مستويين خطيين لتحرير القصيدة الشعرية . **فالبنط الصغير الرقيق هو الأبيض ، والبنط الكبير السميك هو الأسود ، وبياض الصفحة هو الفراغ** إذن فالمتحكم في دلالة الأبيض والأسود ثلاثة عناصر (الأبيض/ الأسود/ الفراغ) . أما الملاحظة الثانية فإننا سنفترض أن الشاعر نفسه هو القاصد لإخراج قصيدته بهذا الشكل الأبيض أو الأسود أو بهما معاً[1] . ولذلك سأحرص على التمثيل بشعراء أجادوا قراءة التنظير في الدلالة غير اللغوية... أما لو وجدتُ النص المنسوخ بخط يد الشاعر فهذا أفضل - وإن كانت مثل هذه المحاولة سنجدها في القصيدة التشكيلية في مرحلة متقدمة نسبياً .

وأول محاولة نُمثل بها هي للشاعر المغربي (محمد الخمار الكنوني) عندما قال:

هسبريس غدٌ من أفول

أشرعت بابها للقرود ، تموت ، تزول

يدخل الزائفون

يخرج السارقون

ينزل الكاذبون

يصعد الخادعون

قم ، على حافة النهر عظمك لحمك جلدك ما

- زال عفنا فإنك حي فإنك حي ...

" هسبريس" وما حملت من رماد وماء وبرق

وشيء تناديك باسمك

ريح السهوب وقد حركت شجر النهر

وجه الغبار وقد ملأته الكآبة

---

(١) من الممكن أن تكون لعبة الأبيض والأسود في القصيدة تابعة للإخراج الفني دونما تدخل من الشاعر، ومن ثم تمثل وجهة نظر أخرى للمتلقي ... .

شمس المحيط وما لونت من سفوح وغاب
يد الورق المتساقط فوقك غب المساء ، تناديك
باسمك

"هسبريس" تناديك باسمك في كل عام
تذبح أبناءها ، وتقول :
من خلال الرماد رأيتك ناراً ، فنارك فيك
فنارك فيك ...

ففي هذه القصيدة تلتقي بوصف وحوار وخطاب ينسرب في الأبيات كلها مما يجعلنا لانجد مبرراً لتنويع الأبيض والأسود قياساً بالمعاني الجزئية لمقطوعات النص السابق ومن ثم فالتفسير ينسحب إذن على الرؤية الكلية وكأن (الأسود ←الأبيض← الأسود) يعني تجسيد التناقض والمفارقة تجسيداً مظهرياً شكلياً - كما يرى محمد بنيس- ويمكننا أن نضيف أن تبادل الأسود والأبيض قد يعني تسريب طابع تلذيقي للتأثير في المتلقي، وتجديد حيوية التلقي[*]، أو ربما يقصد تنويع مستوى القراءة فالصوت المرتفع مع الأسود والمنخفض مع الأبيض .. وكأن الوصف الغالب على الأبيض المتوسط للأسودين ينساب ويتماهى مع فراغ الصفحة في حيرة لا نهائية لاسيما وأن الوصف في هذا الجزء يستعين بمظاهر الطبيعة المساعدة على التماهي (رماد وماء وبرق/ريح السهوب / شجر النهر / شمس المحيط / سفوح وغاب / المساء...)في الطبيعة بل والاتحاد معها عندما تتوحد المشاعر .

ومن ثم يأتي (الأسود) ليعيد الحديث إلى "هسبريس" وهي تذبح أبناءها... وهو عنف ممزوج بنار (رأيتك ناراً ، فنارك فيك
فنارك فيك) مما يجعل الأسود هو الأنسب

(*) وكأنه – في تصوري – المقابل لتنغيم الصوت وارتفاعه وانخفاضه في (الإلقاء) الشفوي .

للتعبير عن هذا العنف ، تماماً كما كان الأسود مناسباً في المقطع الأول للصوت المرتفع أثر حركية لاتنتهي ، وهي حركية تجسدها الأفعال المضارعة في بداية كل سطر شعري (يدخل .../ يخرج .../ ينزل.../ يصعد ...) وهي أفعال تنم عن حركة ، ولكنها غير متبوعة بتغيير ، لأن الإحلال في مستوى الخروج ... وكلاهما سيىء ، فإذا (خرج السارقون) (دخل الزائفون) ، وإذا (ترك الكاذبون) (صعد الخادعون) ..فنحن إزاء وهم حركي وثبات معنوي يؤكد السلبيات التي تتبادل مواقعها فقط .

أما من ناحية الشكل العام للقصيدة فيبدو أن (الأبيض) واقع في حصار بين (الأسودين)، ويساعد بياض الصفحة إلي إبراز هذا الحصار والتناقض .

أما النموذج الثاني فهو للشاعر (محمد السرغيني) الذي يقول :

"... يعانق الحيزوم والصاري، وتقعد السفينة كرسي التيار. يرسب ذلك " الخفاش " أو يطفو ، يمد إلى العباب طموحه العاري من كفين ترتعشان . (ياطوق الإغاثة وجهك المجذور سد الباب في وجه الصراخ المستغيث) ويغرق "الخفاش" إني كان خلف السور أو من خلفه السور"[1].

والمواجهة الشكلية في هذا النص بين الأسود وفراغ الصفحة مباشرة بصور شعرية تتدافع في عنف وتتداخل تداخلاً شديداً بعضها في كلها ، وكلها في بعضها ... وعلى الرغم من هذا التداخل الملغز إلاّ أن الشاعر يستعين بصورمحسوسة ترسم صراعاً بين الغرق والنجاة بين الحياة والموت في ثنائية متضادة مؤطرة بحدة المواجهة ، والتي يعبر عنها الشاعر شكلاً بحدة المواجهة بين الأسوب المكتوب ... وفراغ الصفحة

---

(١) راجع : (ظاهرة الشعر في المغرب العربي) .

الأبيض، وهذه المواجـهــة أسـقطت (الأبيض) فـلا توسط مع هذا العنف في لحظة مصيرية... انتهت (بغرق الخفاش)... لأن السفينة اقتعدت كرسي التيار ... ، ولأن طوق الإغاثة سد الباب في وجه الصراغ المستغيث .

وقد عبر الشاعر عن تلاحق الأحداث الموصوفة وسرعتها بتدفق الكتابة التي لاتقف عند تفعيلات قليلة ، وإنما تمتد امتداداً وتندفع الكلمات اندفاعاً لاتنفع التفعيلات في إيقافه ، حتى ليخيل للقارىء أنه خرج من الشعر إلى النثر ، ويزيد التدافع الأسود من سرعته وسيطرته على بياض الصفحة تلك الصور المتعددة المتلاحقة والتي تزداد حيوية بتصدر الفعل المضارع (يتعانق../ تقتعد../ يرسب../ يطفو../ يمد../ ترتعشان../ يغرق..) ..وسيطرة هذه الصور مع طريقة الكتابة التي تأكل بياض الصفحة وتسيطر عليها سيطرة جعلت (الأسود) سيد الموقف ليتناسب ذلك مع النهاية السيئة للموصوف . ولو أن (الأسود) يعني عند الشاعر الإلقاء أو القراءة بالصوت المرتفع لاكتملت الصورة الشعرية هنا تكاملاً تاماً بين الشكل والمضمون ... والصوت .

يقول (بنيس) : " .. وهنا يهجم الشعر على النثر ، والأسود يحد من مجال الأبيض، ويدخل المعلوم صلب هذا المجهول الذي يشد القارىء مادام لا يوصل إلى معلوم - " إني كان خلف السور أو من خلفه السور - " ... و يزيد في مساحة المتاهة دون أن يترك للقارىء حرية الخروج ..."[1].

أما النموذج الثالث والأخير في لعبة الأبيض والأسود،فنخص بها (أدونيس) وهو يعي تماماً ما يقدمه من تحرير متميز لقصائده الشعرية، وأقصد أن الأبيض والأسود وعلامات الترقيم مقصودة عنده قصداً ، وليست لعبة مجانية ، وقراءاته تسمح لنا بهذا التصور المبكر . قال أدونيس في قصيدته (قبر من أجل نيويورك) :

---

(١) ظاهرة الشعر في المغرب / محمد بنيس /١٠٣.

"... والآن ،

في عربة الماء الأول ، عربة الصور التي تجرح **أرسطو**

وديكارت أتوزع بين **الأشرفية ومكتبة رأس بيروت**، بين

زهرة الإحسان ومطبعة **حايك وكمال** حيث تتحول الكتابة

إلى نخلة والنخلة إلى يمامة

حيث تتناسل **ألف ليلة وليلة** وتختفي **بثينة وليلي**

حيث يسافر **جميل** بن الحجر والحجر ، وما من أحد يحظى

بقيس

لكن ،

سلام لوردة الظلام والرمل

سلام **لبيروت**"

وهذا جزء من قصيدة طويلة ولاشك أن الشاعر تعمد أن يكتب بالأسود الأسماء التي وردت في النص (ارسطو/ ديكارت/ الأشرفية ومكتبة رأس بيروت/ حايك وكمال/ ألف ليلة وليلة/ بثينة وليلى / جميل / قيس) . وهي أسماء أعلام وأمكنة وكل اسم يأتي هنا وهو محمل برصيده الدلالي، وليختصر به مسافات من الشرح والتطويل، وتصبح هذه الأسماء (السوداء) بتناثرها في النص وتباعدها التاريخي قد كونت شبكة دلالية تؤكد الفكرة التي يسعى لإثباتها وهو ناقم على واقع نيويورك .. ومعها الحضارة التي تنحرف فلا تقدر تراثاً ولا ثقافة ... وتذوب الكلمة الثقافية تحت وطأة التحولات التقنية (تتحول الكتابة إلى نخلة والنخلة إلى يمامة) مستأنسة ككل العرب ... وتكاد الملامح تضيع مع تناسل الحكايات الخرافية (ألف ليلة وليلة) بينما الشخوص الحقيقية تضيع فـ(تختفي بثينة وليلى ... ويسافر جميل ... وما من أحد يحظى بقيس ... ثم يستطرد الشاعر ليؤكد أن بيروت ستبقى على الرغم من كل الجراحات ... .

إذن فعندما خص الأسماء بطباعة سوداء - هو ينسج بها هيكل بنائه الدلالي، أراد برصيد كل اسم ، أن يبرزه برصيده المعبر عنه بالأسود أهمية استحضاره وفائدته الدلالية في النص .

والأمثلة عند (أدونيس) عديدة وهو أكثر المستخدمين لثلاث درجات طباعية بقصدية متممة لدلالة قصائدة [1]، وبشكول متنوعة ، ففي قصيدته (فصل الحجر)[2] يصبح الأبيض مع الأسود معبراً عن مستويات الوعي والحلم .. أو يعبر بها عن مستويات الخطاب في النص .. يقول أدونيس :

أسمع أصواتا -

صوتا يقول لي :

"تفارق نفسك وتضي

سفينة نفسك في نفسك

بيتاً كالسحاب

ولا دعامة ..."

حجراً يصيح بي:

"أنت غريب أنا سريرك"

أجنحةً عابرة تناديني

" النجوم فوقك زبد ثابت

والغيوم قبور تتحرك ..."

ثم رأيتني مع الخضر

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة / أدونيس/ ٣١١-٣١٢ ، دار العودة بيروت / المجلد الثاني/ ط٨، ٩٨٨.

(٢) راجع في المصدر السابق/ص٢٦٠/١٢٩/١٢٦/٩٤/٣٣٦/٥٠١.. وهذا على سبيل المثال لا الحصر .

يده حول عنقي

يدي حول خاصرته

ورأيتني أفترق عنه ،

بغتةً ،

وأمشي في الهواء ..."[1].

فهو يعبر هنا عن الأصوات التي تتردد داخله بالأبيض وكأنه بحجمها الصغير تكاد تتماهى في بياض الصفحة فلا تبين إلا بصعوبة ... وهكذا حجم الصوت المتردد في نفسه أو الذي يتصورة من (الصوت أو الجحر أو الأجنحة العابرة).

فالأبيض والأسود عند أدونيس مع فراغ الصحفة أصبح بحق جزءاً من الأبعاد الدلالية المهمة لقصائد أدونيس المعدة - على هذا النحو - للقراءة لا للإنشاد .

والأبيض والأسود يستخدم في التناص مرة ، وفي الحوارات لتمييزها مرة ثانية وفي الجمل الاعتراضية ثالثة ، في هذه المقطوعة " شجرة" يصور في مقطوعته مستويين للوعي :

كان ينادي ، يجمع الهواء

يحمل من كل فضاء عرقْ

ينسج للغرب رداءَ الشرق

وكان ، السواد في طريقه يُضيءْ ،

يغير الأسماء

(ينزل عيسى حانيا عليه

اخضر كالجُمان

ينزل في المنارة البيضاء

في الجانب الأيمن من دمشق

ويقتل الشيطان

في الجانب الأيمن من دمشق)

(١) الأعمال الكامل / أدونيس /٥٦٤/٥٦٥ .

يعشقُ من مات ومن يجيء

ويهجر الأحياء)[1].

علامات الترقيم وبداية التشكيل :

وتحتجز علامات الترقيم دوراً بارزاً في الشعر المعاصر ، وأصبح استخدامها متمماً للمعنى والشكل الشعري ، وأصبح عدم استخدامها موظفاً لغاية شعرية أيضاً ، وكثر استخدام علامات الترقيم كثرة واضحة مع شعر التفعيلة .. ربما لأن إقرار مجمع اللغة العربية وتصديقه على نشرة وزارة المعارف المصرية كان ١٩٣٢ ، وهو تاريخ قريب من بدايات شعر التفعيلة في الأربعينيات عند نازك والسياب .... إلا أن قصائد السبعينيات والثمانينيات بخاصة قد استخدمت علامات الترقيم بشكل موسع، وأصبحت بحق جزءاً من القصيدة بما لها من دلالات بنائية وصوتية ، فهي تستخدم بين الجمل وفي العطف والقول. وأصبحت العلامات ذات إيحاء رمزي إذا استخدمت أو إذا تعمد شاعر آخر عدم استخدامها . وهذا - مثلاً - الشاعر محمد القيسي يقول :

" قالت

. . . . .

. . . . .

. . . . .

ولا أحب أن أكون فاكهة

أحب أن أكون ماء البئر

والرغيف "[2].

إذن فالنقاط الأفقية تحكي ما قالته وتثبته عبر علامة الترقيم ، وهي النقاط الأفقية التي تمثل هنا فراغاً مقصوداً من الشاعر ليعطي للقارىء

---

(١) السابق / ٥٠١ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة / محمد القيسى / ط١/ ص٦٠٥ .

فرصة المشاركة فيما قيل... ثم يتمم باقي قولها ، ولذلك يبدأ بالعطف (ولا...) ليؤكد على الدلالة الرامزة للنقاط الأفقية قبله وأن هذا مجرد جزء من القول وليس هو القول كله .

وهذا (جبرا إبراهيم جبرا) في قصيدته (بيت من حجر) :

" في هذه البشرة التي تيبست

من الكؤوس والفؤوس ؟

أخطار ... أسفار ..

مكاتب ...أخبار ..

عرافة لاتكذبي، ماذا ترين

في هذه الحفلة الغضية

هذه الأصابع الثخينـــة

مأتم وأعراس ...

سمراء تحبك ، وشقراء

عبر البحار ..

دنانير ...إفلاس"[1].

وهذه القصيدة ليست عروضية التركيب ... وأهم ما يميزها القافية التي تحتفظ للنص ببعده الموسيقي، ومن هنا كان تبرير التكرار لتشابه بناء الجمل ، الأمر الذي استتبع تكرار علامات الترقيم لاسيما النقاط الأفقية :

(أخطار .. أسفار...

مكاتيب... أخبار...

. . . .

مأتم وأعراس ...

(١) مجلة شعر / بيروتية /عدد ١٢/ص٤٣.

. . . .

دنانير ... وإفلاس)

فالكلمات هنا تتبعثر بعثرة تناسب التركيب الموسيقي في هذه القصيدة، ومن ناحية أخرى فاستخدام الاسم النكرة يعني الكثرة والانفتاح على التفصيلات وهذا ما يبرر وجود نقاط أفقية بعد هذه النكرات (أخطار .../ أسفار.../ مكاتيب .../ أخبار... دنانير .../ أعراس ...) وهذه النقاط هي مساحات مقصودة أيضاً لدعوة القارىء إلى إتمام التفصيلات المترادفة لهذه النكرات . أما علامة الاستفهام الأولى (...من الكثووس والفؤوس ؟) فهي لا تأتي بعد سؤال وإنما تشير إلى الحيرة المقصودة إذ كيف تتيبس البشرة من كثووس وفؤوس .. وكيف يجتمع الفأس والكأس إلاّ من خلال بعد رامز قد يشير إلى جهود مضنية ، وآلام عتيدة ... .

ومن ناحية أخرى فقد نجد شاعراً يعتمد عدم استخدام علامات الترقيم على الرغم من حاجة البناء الشعري إليها مثل " أدونيس" عندما قال :

" كان رأسي يهذى يهرج في الفسطاط في حضرة العساكر محمولاً ينادي أنا الخليفة هاموا حفروا لوجه على ..."[1].

ونتفق هنا مع تعليق (شربل داغر) عندما قال عن هذا المقطع الشعري بأنه "مأخوذ من قصيدة محكمة البناء بواسطة علامات الترقيم ، فلماذا تغيب علامة الفصلة بعد المفردات : (يهذى/أو الفسطاط/أو محمولاً/أوهاموا؟ لأن إيراد الفاصلة بعدها يشترط على البناء الصوتي " وقفة قصيرة " وهو أمر يريد الشاعر أن يتلافاه -على مايبدو - لكن حافظ على - الانسياب الإيقاعي لهذا المقطع -"[2]، ونضيف إليه بأن تلاحق الكلمات دونما علامات ترقيم خادم للمشهد الوصفي الذي يقصده حيث

---

(١) مجلة مواقف / عدد ١١/ص٩٣.

(٢) الشعرية العربية الحديثة / شربل داغر/٢٥.

سرعة وتتابع الحدث بفعله ورد فعله ، واستخدام الأفعال المضارعة إحياء للوصف ، وتشير إلى سرعة الفعل ورد الفعل لو أخذنا في الحسبان زئبقية زمنية المضارع... فلن تجد الفاصلة مكانها هنا لتفصل زمنياً أو صوتياً بين فعل وآخر ، لأننا هنا في وصف تتلاحق فيه الأفعال .

ونلاحظ في نصوص حداثية كثيرة حرص الشعراء على عدم استخدام علامات الترقيم لاسيما كُتاب (قصيدة النثر)(*) ، وهم يعبرون بذلك عن القصيدة ذات الدفقة الشعورية الواحدة . والبعض الآخر يساعده تغييب علامات الترقيم على التجريد المقصود في نصه الشعري... . إلا أن الملاحظة الجديرة بالذكر أن النقاط الأفقية هي أكثر علامات الترقيم استخداماً عند الشعراء المعاصرين ، وهي تشير إلى رغبة التركيز والبعد عن التقريرية والتسجيلية ، بالإضافة إلى استغلالها في اللعبة الزمنية، ولإشراك القارىء مع الشاعر في تكوين النص الشعري.

أما الأقواس فتكثر في حالات التوظيف التراثي والاقتباسات والتضمين أو عندما يعتمد الشاعر على (تيار الشعور) عندئذ تكثر الجمل الاعتراضية ، وتكثر المتاهات الوعرة داخل أعماق الشاعر ، وتصبح علامات الترقيم مجرد علامات محدودة الظلال التأثيرية .

وتطورت علامات الترقيم إلى حد استخدام الأسهم والمربعات والدوائر لارتباطها بالدلالة الشعرية ، ويكثر هذا عند "أدونيس" في مثل قوله :

"... انسُلْ دمك خيطاً

اتْبَعْهُ

اعنفْ تَحَنَّنْ

اخترق ←——

بلا اتجاه

(*) نورد المثل ، ونتحفظ على نماذجه التطبيقية ، لأننا نسعى لإحصاء تمثيلي .

بلا طريقة

.... "[1].

ويقول أدونيس في قصيدة "تعازيم" ويقسمها إلى مقطوعات (أ . ب . ج..)

أ.

سلاماً أيها الجسد

أيها النغم   اخْرَجَتْه اللذة ألحانا سُرَّت بها

عَشقها وطرِبَت إليها

ورتّبت الأوتار الأربعة إزاء الطبائع الأربع :

الزِّير ⟺ المرّة الصفراء

المثنى ⟺ الدم

المثلث ⟺ البلغم

البـمّ ⟺ المرّة السوداء

سلاماً أيها الجسد "[2].

ومن قصيدته المطولة (سيمياء) نقتطف هذه الأسطر الشعرية المتناثرة :

١- " ∆ عرفت أقلَّ من امرأة

لأنني تزوجت بأكثر من امرأة

(- عرفت أقلّ من رجل

لأنني تزوجت بأكثر من رجل"[3].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة / أدونيس / المجلد الثاني / ص ٦٣٢.

(٢) السابق /٦٣٧ .

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة / أودنيس / ص ٦٢٢ /٦٢٣ .

٢- " ∆ الجسد أطول طريق إلى الجسد

☐ هل اللمس للجسد وحده ، حقاً "[1].

" ∞ سلاماً أيها الحيوان

أنت وحدك الملاك الأبيض "[2].

وجاء في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) :

" أخرج إلى ←—— التاريخ

أيها الطفل

يخرج

للشمس نكهة امرأة تهجر بيتها   للسماء هيئة الجوع "[3]

وهذه المحاولات كلها تتمدد فيها علامات الترقيم مع الشكول المختلفة في تحرير الصفحة وتقطيع الكلمات ... وكلها محاولات تقربنا من بدايات القصيدة التشكيلية.

إذن فتوزيع علامات الترقيم قد يكون مقصوداً أو هو مجرد لعبة سيميائية كما يعنون أدونيس نفسه واحدة من قصائدة ، وأحياناً يكون السهم - مثلاً - مشيراً إلى معنى فيه من القوة والسرعة ما يوحي بأهمية وجود السهم كقوله :

(اخترق ←——)

أو كقوله : (اخرج إلى ←——)

فالهيئة البصرية في ترسيم السهم تمثل بعداً بصرياً تقريرياً للمعنى الشعري، ويظهر ذلك بشكل أوضح في الأسهم المتبادلة التي توحي بالارتباط القوي الناتج عن حتمية التأثير والتأثر وقد عبرّ بصرياً عن ذلك في استعراضه للطبائع الأربع كما رأينا في قصيدة أدونيس (تعازيم) .

---

(١) السابق .

(٢) السابق .

(٣) مفرد بصيغة الجمع / ص ٤٥ .

لقد أصبح التلقي البصري للقصيدة ضرورة تفرض بعض المعطيات الدلالية الواجبة الوجود لتنظيم القراءة ولزيادة التأثير بسياقات غير لغوية تحدد طريقة القراءة والتذوق - إلى حد ما - . مع ملاحظة أن المبالغة في علامات الترقيم والترسيم - كما سنرى - سيفقد القصيدة العربية بعضاً من غنائيتها .

الفراغ والمساحة المفتوحة :

يمثل الفراغ بياض الصفحة الذي يتلقى تحرير كلمات القصيدة ويصبح شريكاً شرعياً في ترسيمها وتحريرها وإخراجها ... ومع القصيدة التقليدية كان الفراغ مرصوداً بحجم معين معلوم سلفاً مع كل نص شعري ، وهو يشير بدوره إلى المساحة الزمنية الواجب توافرها بين شطري البيت من ناحية ثم بين البيت والذي يليه من ناحية أخرى حيث الفراغ الواجب توافره بعد القافية وحرف الروي .

ولأجل هذه المساحة المرصودة للشكل التقليدي المرصود للقصيدة كره العرب التضمين وعدّوه عيباً تحت وطأة استقلال البيت ، وتحت وطأة الشكل التقليدي المنزل تنزيلاً على بياض الصفحة والذي لا يقبل إلاّ التساوي بين الشطرين وتساوي الأبيات للالتزام ببحر شعري واحد .

أما الاستسلام الطويل لهذا الشكل التقليدي فيعود في تقديري إلى الثبات الموسيقي وإلى غلبة الإنشاد على التحرير ...، ولما انقلب حجم التلقي المعاصر وغلب التحرير الإنشاد ، قدّر الشعراء التلقي البصري ، ومن هنا كان التحريك الشكلي بمراحله التي أشرنا إليها من قبل ... حتى وصلنا إلى حدود قصيدة الشعر الحر ، وإمكانات التفعيلة ، وبدأت هذه القصيدة - في بدايتها - تتعامل بحرج بالغ مع بياض الصفحة وبشكل أقرب إلى التقليدية ، ويذكرنا بشكل الشطر الشعري المستقل بسطر شعري (كمحاولة إيليا أبو ماضي السابقة الذكر) ، وكانت (نازك الملائكة) ومحاولاتها التحريرية أقرب إلى التحفظ ، وتحاول إثبات قدر من الانتظام الموازي - على نحو ما

- للشكل التقليدي، وهي تجعل الوقفات مكتملة عروضياً ومعنوياً وتعلن التكرار ... كما في قصيدتها " الأعداء " :

" نحن إذن أعداء

من عالم لا يفهم الأشواق

ولا يعي أغنية الأحداق

أعيننا لا تفهم النجـوى

الحب فيها سـيرة نزوى

كان لها أمس

وضمه رمـس

من تربة البغضاء "[1].

إننا هنا أمام مقطع له هيأة هندسية له بداية (نحن إذن أعداء) موازية لنهاية (من تربة البغضاء) ...، وتحتفظ للمقطوعة بقدر من التناسق الذي يشي بترجمة مادية لصورة عقلية تحرص على التوازي الحسي قبل التوازي المعنوي .

ومن المحاولات الحديثة - نسبياً - محاولة (محمد القَيسي) الذي يزاوج في تشكيل شعري بين الشعر الحر والشعر التقليدي في نص واحد كقوله عن (غرناطة) :

غرناطة

ما أجمل فرحي بك

وأرق عذاباتي

أنت جميلةٌ

ويداي مركبٌ

والبحر بعيد يا غرناطة

البحر بعيد

---

(١) مجلة الآداب/١١/١٩٥٣/ص٢٤ .

وأنا من دون حبيب أو صاحب
أتوقف في كاتدرائية أحزاني
أتجول فيك
وأسأل غرناطة عنْ غرناطة

عَرِّجْ علـى جاكـورة العنب	واقطف عناقيدي ولا تَهَبِ
واسمعْ نشيد الأرض محتدماً	واقرأ لذكى سـورة الغضبِ
ما أنام أهلي في الخليـل ولا	هدأت هناك شرارةُ اللَهَبِ
وإذا وَصَلْت إلى منازلنـــا	توجَّعَتْ عيناك يا ابن أبـي
وَأصلْ طريقك غير منكسر	واحبس - فديتُك - دمعة العرب"[1].

والشـاعـر في هذا النمـوذج - فـيمـا أظن - لا يبـحث عن شكل جديد ، وإنما يتحرك بتجربته الشعرية بين نوعين شعريين ... فالشعر الحر يعطي له حرية التوظيف والاستحضار ... وبعد لأي ... بعد بُعد بعيد وبحر ، لم يجد إلا أحزانه يسكنها ويستحضر في مخيلته غرناطة ليسألها عن غرناطة ... وعندما يخشى أن يعيد التاريخ نفسه يتقلد الحماس ، ويغير لهجته الباحثة الحزينة إلى روح خطابية حماسية ومن هنا وجد الشعر التقليدي هو الأنسب للتعبير عن هذا المعنى بشكل خطابي فصدر أبياته بأفعال الأمر حيث تجيئه غرناطه ليصل إلى غرناطة فعلية أن ينفذ هذه الأوامر: (عرِّج / اسمع / واصل /... ثم اقطف / اقرأ / احبس ...) ، فالمعنى فرض الشكل المناسب ... ويبقى الجمع بين الشكلين محاولة شكلية جديدة تبرز فرق التعامل التحريري مع بياض الصفحة ... ففي الجزء الأول (الشعرالحر) يسيطر بياض الصفحة فتنسحب الكلمات في حرج يوازي بُعد التذكر والاستحضار الغائم ، وفي الجزء التقليدي يسيطر الأسود على بياض الصفحة تحت وطأة الحماس والنزعة الخطابية

(١) الأعمال الشعرية / محمد القيسي / ص٥٤٠/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر /ط١. بيروت.

المدعومة بأفعال الأمر سعياً إلى التحرر ولحبس (دمعة العرب) ، فينسحب الفراغ الأبيض أمام حماسات الشاعر وغضبه على حال أهله في الخليل .

إذا ما وصلنا إلى قصيدة الشعر الحر ، فإن حرية التفعيلة قد خلقت لنا شكولاً لانهائية ، وتعددت بتعددها القراءات ، وأبسط المحاولات كانت محاولات (نازك الملائكة) و(خليل حاوي) لقربهما الشديد من حرفية الالتزام بحرفية السطر الشعري الذي انقسم عند (خليل حاوي) إلى سطرين – كما يقول د. عز الدين إسماعيل "، قال (خليل حاوي) في قصيدة " البحار والدرويش " :

بعد أن عانى دوار البحر
والضوء المداجي عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق على المجهول
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وقطت في فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق
بعد أن راوغه الريح
رماه الريح للشرق العريق .

فهذه الأسطر التسعة كان ينبغي كتابتها في خمسة أسطر هكذا :

بعد أن عانى دوار البحث والضوء المداجى عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول عن موت محيق
وينشر الأكفان رزقا للغريق
وقطت في فراغ الأفق أشداق كهوف لفها وهج الحريق
بعد أن راوغه الريح رماه الريح للشرق العريق

.... وذلك لأن أطول سطر منها لا يزيد مداه الزمني على ست تفعيلات[1]، ومن ثم نلاحظ أن تقسيم السطور كأنها رغبة من الشاعر لفرض كيفية قراءة بعينها ، هذه القراءة غالباً ما تلتزم بوقفات موسيقية ، وأحياناً لا تلتزم بهذه الوقفات .

التحرير النصي وبداية التشكيل

ما أشبه محاولة التشكيل الشعري بمحاولة الإنسان البدائي الذي تغلب على عنصر المكان بالإشارة "... ولكنه حين أراد أن يتخطى عامل الزمان استخدم الرسوم والتشكيلات ، وتطورت هذه الأشكال حتى كونت الكتابة "[2]. ويمكن مراجعة الشكول (٧١-٧٢-٧٣)[*] ، وذلك للتأكد من أن رموز الكتابة بدأت عند كثير من الشعوب تصويرية ثم تطورت حتى وصلت حد التجريد الذي نجده الآن في أكثر اللغات العالمية.

ويبقى المسار التشكيلي ورحلته من الشكل إلى التشكيل مشابهاً لمراحل تطور الكتابة والحروف الهجائية ، وذلك لأن تحرير القصيدة اتخذ من الشكول الهندسية موطناً، وكانت الشكول البسيطة أولاً وهي لاتتجاوز المربع والمستطيل، ثم وجدنا الشكل الدائري فالنباتي والمشجر ، ثم تشكلت القصائد تبعا للنطق والإنشاد ، فطغت الكتابة الصوتية على شعر التفعيلة ، ثم كان التشكيل المباشر لرسومات تجسيدية فالقصيدة على شكل بيت أوصليب أو قبر أو بجعة ، أو تتخذ شكلاً تجريديا ربما يعتمد على الزخرفة ... .

---

(١) الشعر العربي المعاصر / د. عز الدين إسماعيل / ١٢١/١٢٢.

(٢) فنون صناعة الكتابة / مصطفى الرافعي وعبد الحميد جيدة /ص٩/ دار الجبل بيروت ١٩٨٦م.

(*) ... وتتضح الصورة بشكل مباشر مع الكتابة الصينية المصورة Robus وتعد نوعاً من الرمز الصوتي (الفوتوغرام) . هذا بالإضافة إلى وجود بعض اللغات الإفريقية التي بدأت بتشكيل النقاط بدلاً من الخطوط ليشير كل تشكيل إلى معنى (⁘ / ⁖ / ⁙) - راجع الفصل الأول من هذا الكتاب .

وكان من الطبيعي أن يعنى الشاعر بالشكل عناية خاصة في عصر الكتابة التحريرية بعد تجاوز مرحلة الإنشاد الشفهي التي كانت تمثل الطريقة الأساسية في تلقي الشعر. وقد أفسحت الكتابة التحريرية المجال للكتابة الشمولية التي تفيد من الفنون المختلفة (الرسم / النحت / الموسيقى ..) ، فأزالت الحواجز بين الملكات الإنسانية، وأصبحت القصيدة مرئية ، ومن ثم بدأ الشاعر النظر لشكل الحرف نفسه ومدى إسهامه في تلقي القصيدة وقراءتها والانفعال بها ، لأنه لم يعد مجرد صوت أجوف بل أصبح رمزاً جزئياً ولبنة في تشكيل كلي .

وأمام إمكانات التشكيل في التحرير الكتابي للقصيدة انفسح المجال لتعيد للأذهان البعد الروحي للحرف قبل الكلمة ، والكلمة قبل الحرف ، بما لهما من أبعاد خاصة، فالمتصوفة - مثلاً - يرون في الألف إشارة لذات الله الذي ألّف بين الأشياء ، والميم رمز للرسول محمد - صلّ - ، وهي الفرق بين الله ورسوله أو بين (أحد وأحمد)..

إن تعدد فرص الكتابة لاسيما في قصيدة الشعر الحر قد جعل اللغة الشعرية أداة إنتاج وتعبير شكلي. بالإضافة إلى المضمون ، فاكتسبت القصيد بعداً اجمالياً منطلقاً أو محدداً تبعاً للتشكيل الحادث .

إذن فالكتابة التحريرية للقصيدة الشعرية قد حركت الكلمات المسموعة من عالم الصوت المجرد إلى عالم الرؤية البصرية المجسمة أو المجردة ، ومن ثم بدأ القراء التعود على التقاط أحساسيسهم عبر التحرير الشكلي للنص مع كيفية القراءة بالإضافة إلى المضمون .

وإذا كانت الطباعة تسعى إلى التنظيم والتنسيق ، فأتصور أنها تقلل الإحساس بوقع الكلمات ، لأن التنظيم الطباعي غالباً مايوحي بحيدة باردة ، أما التشكيل بخط اليد فهو المجسد لحقيقة الرعشة الإبداعية بكل أبعادها الشعورية، وما تعكسه من إحساس صادق ، وفي هذه الحالة فإن فراغ الصفحة يتفاعل مع خط اليد أكثر من تفاعله مع التنظيم الطباعي الذي يمثل امتداداً منظماً لحقائق باردة .

ومن هنا تبرز قيمة دعوة (محمد بنيس) ورفاقه في المغرب حيث إن الخط المغربي لا يكتب إلاّ باليد، إلاّ أن الكتابة باليد تجنح غالباً إلى الزخرف الزائد الذي قد يخرج المحاولة من نطاقها التلقائي إلى درجة عالية من الصنعة والتصنيع الذي قد يفسد المحاولة ، لاسيما في حالات المبالغة المقصودة التي تحول قراءة النص إلى مشكلة عندما تصعب القراءة بمزيد من الزخرف بشكل غير مبرر أحياناً ، كما سنجد عند (محمد بنيس)[1] نفسه .

والجدير بالذكر أن تحرير قصيدة الشعر قد بدأ حرجاً ، ومرتبطاً بفحوى عروض الخليل لاسيما عند (نازك) الأمر الذي ولّد بالتكرار أنساقاً بنائية هندسية متوازية ، وذلك بسبب منظور (نازك) للشعر الحر وأنه قد تولّد من العروض العربي " إنه شعر ذو سطر واحد ليس له طول ثابت، وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر"[2] ومن ثم جاءت المحاولات التحريرية الأولى للشعر محملة بقدر غير قليل من البنية التناظرية المستقاة من القصيدة العمودية كقول (أنسي الحاج) :

أقسم أن أكون فريسة ظلك
أقسم أن أظل أشتهى أن أكون كتابا
مفتوحاً على ركبتيك
أقسم أن أناديك فتلتفت السـعادة
أقسم أن أحمل بلادي في حبك وأن
أحمل العالم في بلادي
أقسم أن أحبك دون أن أعرف كم أحبك
أقسم أن أمشي إلى جانبي وأقاسـمك
هذا الصديق الوحيد

(١) راجع دابرن محمد بنيس (في اتجاه صوتك العمودي) / سلسلة الثقافة الجددة / المغرب .
(٢) قضايا الشعر المعاصر / نازك / ٦٠ / بمكتبة النهضة / ببغداد .

فالمقاطع تتكرر بهيئة خارجية واحدة ، ومن ثم فالتناظر هنا ليس بين شطرين كما في القصيدة التقليدية وإنما تناظر مقطعي ، كقول (فدوى طوقان) :

" عام قريب
كانت حياتي قبله شبحاً يدب على جديب
متعثراً بالصخر بالأشواك بالقدر الرهيب
حتى رآك
روحي تهل على كآبته فتترعه يداك
فرحاً وإشعاعاً غريب "[1].

والتكرار التناظري للمقطع هنا يشير إلى البناء الكلي والذي تمتاز به قصيدة الشعر الحر ، وهو أمر يختلف عن الصور الجزئية للشكول المتكررة للبناء التناظري في القصيدة التقليدية بين الشطر والشطر أو بين البيت والبيت ... أما المقطع هنا فيشير إلى صور كلية ترسمها علاقات التناظر المقطعية ، الأمر الذي يساعد شكلاً على إتمام بناء الجملة الشعرية التي قد تمتد لأكثر من سطر شعري .

ومن ناحية أخرى فالبناء التناظري للمقاطع الشعرية داخل القصيدة يزيد من ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض وكأنها دفقة شعورية واحدة عُبِّر عنها بالبناء التناظري الذي يمثل في البناء الشكلي وحدات الأرابيسك المتشابهة ، والمكررة والمكونة بتكرارها شكلاً كلياً مبهراً .

أما الغريب في الأمر فهو أن نجد بعض (قصائد النثر) يعتمد أصحابها في تحريرها على البناء التناظري المعلن للتكرار الشكلي للمقاطع الشعرية فلسفة شعرية ربما شكلية كقول (محمد الماغوط) :

" عندي غبار للقرى
رمد للأطفال

---

(1) الآداب / عدد ٣ /١٩٥٢م/ ص ٢٤.

عندي آباء للتذمر

آمهات للحنين

أرصفة لبيع الزهور

وغابات لصنع السفن والقباقيب وصواري الإعلام "[1].

ثم يكرر المقاطع على هذا النحو الشكلي الرتيب ، وأتصور أنه بهذا البناء التناظري المتكرر يحاول تحقيق بُعد إيقاعي في غيبة الموسيقى الشعرية التي تعودنا عليها . أما في (قصيدة النثر) القائمة أساساً على فكرة التبعثر لإيقاع ما لايتخذ شكل النظم العروضي فالأمر يبدو غريباً هنا عندما يعتمد بعض الشعراء البناء التناظري المتكرر كفلسفة شكلية مؤقته ، وهو اتجاه يختلف مع فحوى (قصيدة النثر) وتنظيراتها الحداثية ... .

ويأتي " أدونيس " بمقاطع شعرية تتأبى على الفهم الجزئي للسطر الواحد، الذي لا يفهم إلا في مقطعه ، والجديد هنا أن محاولة " أدونيس " الإحيائية تصدر السطر الشعري بحرف مفرد بالطبع يزيد الغموض غموضاً ، لكن عندما نعرف أن هذه الحروف تقرأ بطريقة رأسية لا أفقية ، فسنفهم ، وسنتذكر محاولات بعض شعراء التصوف الإسلامي الذين كونوا في قصائدهم ومقطوعاتهم بمثل هذه الحروف معاني مثل (لا إله إلا الله / محمد / محمد رسول الله / إنه الحق ...) قال أدونيس :

" ك ترتجف تحت نواة رفضية بعمق الضوء

ت تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصلاة

ا عمود مشنقة مبلل بضوء موحل

---

(١) مواقف / عدد ٢٠/ ٧٠ .

ب سكين تكشط الجلد الآدمي وتصنعه نعلاً لقدمين

... سما ويتمين في خريطة تمتد ... "[1].

ويزيد " أدونيس " بالإضافة إلى تكوين الحروف لكلمة (كتاب) - يزيد الحروف صلة بالسطور الشعرية المقابلة لها أفقياً فالألف تناسب (عمود مشنقة ...) وهكذا تصور الألف ، بينما (ت) تذكره بالتاريخ (تاريخ مسقوف ...) ... إذن فكلمة (كتاب) ستكتسب بالبعد التأويلي علاقة عضوية بمضمون المقطوعة الشعرية، وكأن الكتاب هو الشاهد هنا على الخوف والموت والظلم وشكول القهر... .

وتأتي ظاهرة (التدوير)[*] في الشعر المعاصر لتسهم بدورها في تشكيل بعض النصوص الشعرية ، وكان التدوير والتضمين قديماً من العيوب الشعرية ،وذلك لأنهم كانوا يضطرون إلى تقطيع الكلمة بين شطرين أو بين بيتين ، وذلك للحفاظ على الشكل الشعري العربي المرصود مع عمود الشعر . وحديثاً لم تر (نازك) مبرراً للتدوير وذلك لوجود حرية التفعيلة ، ولذلك لم يعجبها " جورج غانم" عندما قال :

لأهتف قبل الرحيل

ترى يا صغار الرعاة يعود الـ

رفيق البعيد "[2].

لكن كثيرين لم يعجبهم رأي (نازك) ، ووجدنا في الشعر الحر ظاهرة التدوير بطريقتين غالباً : الأولى : التدوير بين السطور الشعرية بالإضافة إلى التدوير اللفظي

---

(١) قصيدة (وقت بين الرماد والورد) ص ٥٨٦/ الأعمال الشعرية الكاملة/ بيروت / دار العودة.

(*) ... وسميت قديماً بـ(المدمج والمداخل) كما قال ابن رشيق في العمدة/١/١٧٧. وسماها العروضيون (التضمين) واعتبروها عيباً في القصيدة التقليدية . وبعض المتأخرين يسمى (الإغرام) - راجع المعري في " الفصول والغايات".

(٢) النص منقول من كتاب نازك (قضايا الشعر المعاصر)/ جورج غانم (نداء البعيد ١٩٥٧).

والمعنوي . الأخيرة : القصيدة المدورة التي تكتب بطريقة النثر سطراً سطراً لا بيتاً بيتاً، وهي ذات تفعيلة حرة تنساب بين الألفاظ والأسطر[1].

ويشتهر (خليل الخوري) بهذه الظاهرة لاسيما في قصيدته (الشمس والنمل)[2] ومنها يشكل السطر الأفقي الممتد كالنثر قوله :

" الشمس تشرق فوق مملكة النمال ، وتسلم النمل الملون للمتاهة ، والمتاهة حفرة الصمت الكثيف، وعقدة الأفعى ، وبئر دون قعر ، غير أن النور وعد بالظلال ، ومن بر النور المشع بر الظلال، وفي المتاه النمل مرصوف ، وثلج الصمت يحفر في الصدور"[3].

وميزة هذا الشكل التحريري أنه يعطي انطباعاً أولياً بتجربة واحدة متماسكة بنائياً ، وعاطفياً ، أو هي مندفعة بجريان ... وفي المقطع السابق يتحقق الاندفاع بالاشتجار - على طريقة اللغويين - :

فالشمس تشرق فوق مملكة النمال ←، وتسلم النمل ←، للمتاهة ←والمتاهة ←، حفرة ... ←، وفي المتاهة ←، نمل مرصوف ... فالمقطوعة تتسلسل جزئياتها تسلسلاً معنوياً طبيعياً يبرر هذا الشكل النثري المتدافع ، ويعزز فكرة الترابط ، وكأن الأصح أن تكتب المقطوعة الشعرية هنا بهذا الشكل الأفقي من بداية السطر إلى نهايته دونما حد أعلى أو أدنى لعدد التفعيلات في السطر الواحد .

وهذا الشكل النثري كثر في محاولات الشعر المعاصر لا سيما عند الحداثيين في (قصيدة النثر) الأمر الذي لايعد سبقاً شكلياً ينسب إليهم لأن المحاولة قديمة وجديدة في شعرنا العربي - كما أشرنا - . ولكن بعض شعراء (قصيدة النثر) يتعمدون عدم استخدام علامات الترقيم للإيحاء بتماسك النص بوشائج قوية تشير إلى ارتباطه بنفثة تعبيرية واحدة .

---

(١) التدوير ورسم الشعر بطريقة السطر الشعري وجدت محاولة قديمة عند (أبي العتاهية) وقدأثبتها د. هدارة في كتابه (اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري) ص ٢٩٩.

(٢) صدر ١٩٥٨ (لا در في الصدف) .

(٣) السابق . وقد اعتمد الشاعر على (متفاعلن) .

وفي الشعر الإيقاعي تكررت المحاولة نفسها كشكل - فيما يبدو للأسباب نفسها - قال (فاضل الغزاوي) :

" مصلوباً في هذا الليل تهب الريح من العالم ، تعبر أصوات الأجيال لتدخل في جيلي إذ أنظر في تأريخ الإنسان . هنا علمني الحب الصراحة في هذا العصر . هنا الموجة تهبط فوق صخور يغسلها زبد البحر . هنا علمني الحب الغربة "[1].

يقول (شربل داغر) : " لا علاقة .. لهذاالمقطع بالمراجع العروضية . وما تهيأ لنا أنه تفاعيل ناتج بالأساس عن تكرار مقاطع الجمل (هنا علمني ...هنا الموجة ...) ليس إلا "[2].

وأتصور أن محاولات الكتابة بطريقة النثر هي تعبير غير مباشر عن رغبة في حرية لا حدود لها ... حرية ملؤها الاندفاع حتى لو كان هذا الاندفاع على حساب تراث أو أساسيات ... هي رغبة محمومة للانعتاق والتحرر . قال الشاعر التونس (محمد الغزّي) في قصيدة معنونة بـ(النهر) ! :

" من ترى يحرس النهّر في عرسه ؟

من ترى ينفض الليل عن كتفيه ، فهذى الرياح تدق سنابكها الآن في دغل **الليل والليل** يلقي مراكبه السّود في ضفة **الفجر** ، **والفجر** يحملني لحدائقه الزرق يفتح لي كل أبوابه ..."[3].

وفي هذا النص تتكرر الفكرة البنائية للاشتجار أو التوالدية بالتعبير المعاصر كالآتي :

الرياح ← الليل.... والليل ← الفجر .... والفجر ← الأبواب ....

---

(١) اعتماداً على "مواقف" عدد ١١/ص ٧٧.

(٢) المرجع السابق / ص ٥٧.

(٣) ديوان الشعر التونسي الحديث / محمد صالح الجابري / ص ٣٠٤/ الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٦م.

وهي فكرة تتناسب مع اندفاعية الشكل النثري وتبرر تماسكه والذي يشير بسواده الضاغط على فراغ الصفحة بتدافع وعنف وحركة فرضت نفسها فوق سكون فراغ الصفحة البيضاء ، الأمر الذي قلل من مساحة الفراغ المنسحب تحت وطأة الحماس والتدافع الوصفي ... الذي لا يحدد جواباً لاستفهامه الأول مما يبرر استمرارية النص .. وكأننا نبحث بين مظاهر الطبيعة والواقع عند ذاك الحارس .

أما " أدونيس "،فإنه يكتب القصيدة المدورة بشكلين أحدهما الشكل النثري والآخر بشكل شعر التفعيلة . أما النموذج الأول فنجده في قصيدته " هذا هو اسمي"[1] ومنها قوله :

" ... وقفت خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاتي : ماذا أرى ؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات (هل تعرف ناراً تبكي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجد الكنيسة سيّافيْن والأرض وردة ..."[2] .

والجديد في هذه المحاولة استخدام "أدونيس" لـ(فاعلاتن مستفعلن) ، أما الجديد في الشكل هو أن "أدونيس" لم يستخدم حروف العطف للربط بين جملة اللهم إلاّ في الجزء الأخير من هذه القصيدة الطويلة ، وهذا يعني - على مستوى الشكل - التدافع والتماسك لتجربة غير قابلة للتجزئة ، والرابط دفقة شعورية واحدة ، وكانت محاولات قصيدة النثر تتعمد عدم استخدام علامات الترقيم للسبب نفسه، وأدونيس هنا يستغني عن حروف العطف بعلامات الترقيم لتبقى مجرد إشارات ، أما حروف العطف فكانت ستحدد زمنية سريعة أو بطيئة أو مشاركة، ويبدو أنه ترفع عن التحديد الزمني ليعبر بالشكل والمضمون عن تماسك الدفقة الشعورية وتوحد الحالة النفسية في زمن ما.. هو زمن التجربة كما يتصورها القارىء .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة / أدونيس / المجلد الثاني/ص٢٦٨/ دار العودة / بيروت .

(٢) السابق /ص٢٦٩. - والقصيدة كتبت عام ١٩٦٩. وتعد من أنضج محاولات الشعر المدور. ويعدد الباحث /مصطفى جمال الدين أسماء الشعراء المبرزين في كتابة الشعر المدور مثل (البياتي/سعدي يوسف/ سليم بركات/حسب الشيخ جعفر.../...) راجع مجلة الرابطة الأدبية في النجف /عدد ١ للسنة الثانية / ص ١٠٩ وما بعدها .

إن هذا الشكل الشعري قد فتح مجال التعبير الشعري ... وخفف من حواجز السطر والشطر والقافية وسمح بتماسك التجربة في شكل شريط ذاتي يمكن أن يستنفد طاقات الشاعر المبدع لأنه يمهد له الطريق بهذا الشكل الشعري المفتوح - تقريباً - . ولكن هذا الشكل الشعري غير مألوف واعتقد أن قلته النسبية السبب المباشر لعدم انتشاره وشيوعه ، لاسيما وأن الشعراء المعاصرين يتخذون من الكتابة وسيلة لإرشاد المتلقي إلى كيفية القراءة الصحيحة لقصيدة شعر التفعيلة، وربما هذا أيضا أحد أسباب تنوع شكول قصيدة التفعيلة بدرجة يصعب حصرها .

و"أدونيس" قد كتب القصيدة (المدورة أيضا بشكل شعر التفعيلة المحافظ على الوقفة للسطر الواحد :

" ... مرة
ضعت في يدك ، وكانت
شفتي قلعة تحن إلى فتح غريب
وتعشق التطويقـــا
وتقدمت ،
كان خصرك سلطاناً
وكانت يداك فاتحة الجيش
وعيناك مخبأ وصديقاً "[1].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة/أدونيس/المجلد الثاني ١٨١من قصيدة (مرأة لخالدة) - الجزء الثالث من القصيدة. وقد كتب الباحث / مصطفى جمال الدين هذه القصيدة ليبرز التدوير (التضمين) بهذا الشكل :

" مرة ضعت في يدك وكانت شفتي قلعة تحن إلى فتـ
ح غريب وتعشق التطويقا
وتقدمت كل خصرك سلطا نا وكانت يداك فاتحة الجيشـ
ش وعيناك مخبئاً وصديقاً "

راجع (مجلة الرابطة الأدبية في النجف / عدد ١ / للسنة الثانية / ص ١٠٤ .

أما (عبد الحميد جيدة)،فيبرز التدوير على النحو الآتي :

" ... وتقدمـ
ت كان خصرك سلطا
نا وكانت يداك فاتحة الجيـ
ش وعيناك مخبأ وصديقا ...".

وكلها محاولات لقراءات متنوعة تعتمد على التقسيم العروضي الممكن في نص ما .

فالتشكيل هنا تأملي يرسم به طريقة قراءة ... وطريقة القراءة ستكشف بدورها عن حجم التلاحم الداخلي للنص ، وهي وسيلة فنية توازي وسيلة التحرير على طريقة السطر الشعري .

التشكيل :

إن الفن محاولة مستمرة لاستيقاف الحياة لحظة ، محاولة لحصر التجربة في إطار مغلق - وهو الإطار الفنى - وفي ذلك تكمن المقدرة الفنية كما تتمثل جدلية الفن والحياة ، ولذلك فمهما تكن فكرتنا عن معمارية الحياة ، فإننا نرتاح للحظة يستوقف فيها الفنان الحياة ، ويحصر فيها تجربته ، ويفردها داخل إطار مغلق أو داخل إطار فني "[1].

والحقيقة أن دراسة معمارية القصيدة الشعرية وتشكيلاتها أمر في غاية الصعوبة ، وذلك لأن التشكيل مرتبط ارتباطاً عضوياً مع أساسيات العمل الشعري (اللفظ / الموسيقى والدلالة المعنوية ...) ، ومن ثم فتنوع الشكل والتشكيل تبعاً لإمكانات المطاوعة لعناصر العمل الشعري المختلف توظيفه من عمل إلى آخر .

وقبل الاقتراب من إحصاء المحاولات التشكيلية للقصيدة العربية المعاصرة يجدوبنا أن نتوقف مع أمرين مهمين ، أتصور أنهما سيساعدانا في درس وفهم أنواع التشكيلات للقصيدة المعاصرة .

أما الأمر الأول فهو تصور التشكيل المعماري للقصيدة العربية عند الدكتور عزالدين إسماعيل ، وتصوره - في الحقيقة - يعد نظرة مبكرة لو استثمرها الشعراء في القصائد التشكيلية لظهر ت القصيدة التشكيلية في شكل بنائي متماسك تماسكاً

(١) الشعر العربي المعاصر ... / د. عز الدين إسماعيل / ص ٢٦٧ .

داخلياً وخارجياً ، ونكون - بحق - قد استوقفنا الزمن لنكشف تجربة ما داخل إطار فني متكامل الأبعاد ومتماسك البناء.

أما التشكيلات التي تصورها د. عز الدين إسماعيل[1] ، فهي مستقاه من تتبعه لمسيرة المضمون الشعري، ورسم شكلاً بخطوط متصورة تشابه خط "بولي"[2]، وهو يتصور أن القصيدة المعاصرة والغنائية بخاصة ينتظمها خيط شعوري واحد يبدأ من منطقة ضبابية ، ثم يتطور في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس . وتأتي الصورة الخارجية المتصورة لهذا الهيكل البنائي فتتعدد أشكالها (دائري مغلق / دائري منفتح / شكل حلزوني ...) . فضلاً عن تقسيمه للقصيدة إلى قصيدة طويلة وقصيدة قصيرة ، والقياس للطول والقصر قياس فني يتصل بعرض التجربة لا بطول أبيات القصيدة أو قصرها .

فالشكل الدائري المغلق[*] قصيدة تنتهي من حيث بدأت وتمثل دائرة محيطها النص الشعري وتمتد الكلمات على محيط الدائرة لتصل إلى نقطة البداية ، وهي دورة طبيعية لضرورة شعورية ، وكأن نقطة البداية ليست بداية وإنما هي النهاية ، ويمثل لها بقصيدة البياتي المعنونة بـ" مقاطع من السيمفونية الخامسة لبروكوفيف"[3] جاء في

---

(١) راجع (الشعر العربي المعاصر) د. عز الدين إسماعيل /ص٢٥١ ومابعدها .

(٢) سبق التعريف به .

(*) الشكل الدائري المغلق قديم في شعرنا العربي، وليس قاصراً على تشكيل القصيدة المعاصرة لأنه يمثل - في تصوري - أبرز ملمح للشعر الشفوي، وقد ترددت الفكرة في دراسات عن "هوميروس" وهو شكل وجد في في بعض المعلقات الجاهلية مثل معلقة لبيد التي بدأت بالحديث عن (نوار) محبوبته وقطع علاقته بها في ٢٠ بيتاً ثم يرحل ويصف الناقة فيطيل وصفها ومقارنتها مع غيرها من البقر ثم يعود ... مرة أخرى في نهاية القصيدة إلى(نوار) في الأبيات من ٥٥-٥٧ ليتم بذلك دائرة مغلقة تنتهي من نقطة البداية نفسها كالآتي:
[(نوار ← الناقة ← الأتان الوحشية ← الناقة ← (نوار)].
ومعلقة امريء القيس تعتمد على البناء الدائري نفسه المناسب للإنشاد الشفوي :
(حبيب أم الحويرث/ أم الرباب/ دارة جلجل/ عنيزة/المرأة الحامل/فاطمة / بيضة الخدر/ حبيب) - وأم الرباب عودة لها مع بيضة الخدر .

(٣) ديوان " النار والكلمات "/ص ٩٥ .

بدايتها : قطارنا الأخير في الغسق

أعول واحترق

قطارنا أعول واحترق

وفي نهاية المقطع الأخير للقصيدة قال :

قطارنا الأخير في الغسق

أعول واحترق .

أما **الإطار الفني المفتوح** ، فمعمارية هذا الشكل أن الشاعر يتحرك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم قد يتعرج (حين تتعدد المقاطع...) ولكن هذا التعرج يأخذ طابع الامتداد اللانهائي . وهذا يعني أن التجربة لا نهائية.

وفي **الشكل الحلزوني** يظل الهيكل البنائي للقصيدة شعوراً موحداً ، أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة . وفي هذا الشكل تكون الرؤية الشعورية الأولى مركزاً على الدوام ، ومنها تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل ، فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراءى له ...وما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البداية فيدور دورة أخرى ... ومن ثم تبدو لنا القصيدة حلزونية الشكل من منظورها الأفقي[1] ، ويمثل لذلك بقصيدة "صلاح عبدالصبور" المعنونة بـ" أغنية للشتاء "[2] .

والحقيقة أن هذا التصور من د.عز الدين إسماعيل يمثل تذوقاً خاصاً للتشكيل الداخلي للقصيدة الشعرية المعاصرة ومصدره تصور خاص لمضمون النص الشعري، لاسيما وأن القصائد تباينت – طولاً وقصراً – وهو تباين بناني غير مرتبط بالكم العددي، فالقصيدة الطويلة غاية في التعقيد ، وبها حشد لأشياء داخل الشاعر (خرافة

(١) راجع : الشعر العربي المعاصر ... د. عز الدين إسماعيل ص ٢٦٥ ومابعدها .

(٢) أغنية للشتاء / ديوان (أحلام الفارس القديم) / صلاح عبد الصبور .

وأسطورة ورمز وإقامة حياتية ورصيد من الماضي) وكل هذا يستقر في بناء له شكل يمكن تحديده لو تصورنا كيفية تشكيل الخط المتصور (يولي) عبر مضمون القصيدة، وهذا الشكل الذي يشير إليه د. عز هو أقرب شبهاً بمنهج الباحث . ولذلك فهذا التصور ينبغي استحضارة مع محاولات التشكيل الخارجي للنص الشعري والذي نحن بصدده في القصيدة التشكيلية .

أما الأمر الآخر الذي ينبغي أن أشير إليه قبل الولوج إلى نمذجة القصيدة التشكيلية ، فهو يتصل ببعض الملاحظات السيميائية والطوبولوجية التي ينبغي إثباتها لتمكننا من الاقتراب النوعي من القصيدة التشكيلية ، و لتقدير إمكانات التشكيل الحادث مع كل نص شعري .

فالإيقاع في القصيدة التشكيلية يمكن - فيما أتصور - أن يتولد من الأطراد ظاهراً وباطناً تماماً كاطراد التفعيلات ، وتصبح علامات الترقيم وفراغ الصفحة جزءاً مهماً من التكرار ، ومن ثم يمكن أن يكون الإيقاع عبر التشاكل الصوتي وعبر الانسجام الشكلي للنص كله من خلال التكرار والاطراد والدلالة ... وهنا يمكن أن نتصور ترسيم الكلمات وكأنها جزء من الإيقاع النصي ، لاسيما إذا أحسن الشاعر استثمار فراغ الصفحة استثماراً صوتياً ومعنوياً ، فالفراغ بين شطري البيت التقليدي كان جزءاً من الإيقاع لأنه مثّل مسافة الصمت الفاصلة بين تفعيلات متكررة ، فالصمت هنا يبرز مذاق التكرار ومن ثم مذاق الإيقاع ... ولو استثمر فراغ الصفحة بهذه الكيفية فيمكن أن يصبح حقيقة وكأنه جزء حيوي من التشكيل الإيقاعي .

أما الزمن فكان في القصيدة التقليدية " يتميز بتناميه الترابطي - العمودي وتتابعه الخطي"[1] ، وأصبح الزمن في - القصيدة التشكيلية الحديثة -

(١) الفرجة : الانتاج الشعري والتقبل / د. محمود الحاجي بشير / ص١٧/ مجلة كتابات معاصرة/ المجلد الخامس ، عدد (٢٠) كانون الأول /الثاني ١٩٩٤/٩٣.

يتشكل عبر انسرابه الحلزوني والدائري ، ويصبح الزمن مرتبطاً هو الآخر بفضاء النص الشعري، والذي هو فضاء هندسي أو تشكيلي محدد أو متاهي " هو فضاء سيميائي يعتمد على ثنائيتي البياض والسواد أو المكتوب وغير المكتوب أو الحاضر والغائب أو اللغوي وغير اللغوي..."[1].

وأصبحت **للكلمة** قيمة بنائية في التشكيل الشعري بقدر امتلاكها لموقع ما في فضاء النص الشعري .

ومن ثم فدعنا نستعير أرجل السيميائيين لنستطيع بغيرنا - على حد تعبير طه حسين - الاقتراب من ظاهرة القصيدة التشكيلية حتى نستطيع أن نقدر أبعاد التجربة من داخلها ، والحكم الجمالي ليس منطقياً ولا نظرياً هنا ، وإنما هو محاولة للتوحيد بين الجمالي الذوقي ، والسيميائي المعتمد على المقاربة المنهجية الاستدلالية، التي تتوفر لها أدوات مفهومية توجدها التجربة التشكيلية نفسها ، ومن ثم فجمالية القصيدة التشكيلية ستخضع لسلطان الذوق القائم على متعة القراءة ولذة المشاهدة معاً.

ويمكننا الآن الاقتراب من القصيدة التشكيلية المعاصرة في شعرنا العربي من خلال أربعة مستويات تشكيلية شكلت الأبعاد الفنية للقصيدة التشكيلية العربية، وهناك من المبررات الفنية ما يسوغ هذا التقسيم ، وذلك لوجود فروق فنية ودوافع جمالية خلقت هذا التباين بين مستويات التشكيل الشعري كما سيتضح ذلك من خلال الوقفة الفنية مع هذه التشكيلات .

---

(١) السابق /١٨ .

ويبدو أننا سنبدأ حديثنا عن القصيدة التشكيلية من حيث انتهى الأوربيون والأمريكيون ، حيث محاولات كمنجز التشكيلية التي كانت واحدة من المحاولات التشكيلية المتميزة في مجال الظاهرة وكانت آخر المحاولات بعد محاولات الدادائيين والمستقبليين وأبولنيير الفرنسي .

وأول المحاولات التشكيلية في القصيدة العربية المعاصرة تشابه إلي حد كبير محاولات "كمنجز" في تحريره لقصائده ، وهذا يفرض علينا علامة استفهام مبكرة تخص حدود التشابه أو إمكانية وجود تأثير وتأثر ... ولكني أرى أن نعرض لنماذج نصية من المحاولات الشعرية العربية ، وبعد ذلك نبحث عن حدود التشابه أو التأثير .

تنتمي المحاولة التشكيلية الأولى إلى تفتيت الكلمة إلى حروف (أصوات) وصور تبعث على التأني والروية في القراءة والإبصار معاً ، الأمر الذي يثير التفكير نحو نوع حتمي من الصراع المادي والمعنوي .

ووجدنا عند (كمال أبو ديب) نموذج المحاولة الأولي التي تعني بما يمكن تسميته بالكتابة الصوتية عن طريق تكرار الحرف المقصود تكراراً طباعياً ليركز عليه القارىء بمساحة صوتية أطول، وكأن كل تكرار يمثل مساحة صوتية :

غا ا ا ا ا ا بـة من الجـذوووع

تمشي

دون ساقين

وعلى المستوى البصري ، فتكرار (الألف) في (غابة) ، وتكرار (الواو) في جذوع يرسم – ضمنا – شكل غابة مزدحمة الجذوع ، فتكرار الحرف هنا لحجم صوتي ودلال بصرية مستنبته بشكل غير مباشر ، وهي محاولة تذكرنا بمحاولات " كمنجز " المشار إليها آنفا .

ثم تتمدد المحاولة التشكيلية في القصيدة نفسها إلى استبدال الكلمة بالرسم فرسم العين يحتل مكان لفظ (العين) :

غاااا بة من الجذوووع
تمشي
دون ساقين
[رسم عين]
لأمتي
|
س
ا
ق
و
ا
ح
د
ة
و سط الجسم
عليها تركـض
وتعـــــــرج "[1].

ونلاحظ هنا أن تشكيل القصيدة يعتمد بالدرجة الأولى على الرؤية البصرية، وقل - غير المبتذلة - لأنها تعتمد على الرمز والإيحاء التجريدي، اللهم إلاّ رسم العين التي احتلت مكان الحروف (ع ي ن) ، واعتقد أن الاستبدال هنا بين الرسم والكتابة لا يكبل خيال المتلقي ، بل ربما يزيد تصوره .. ثم يستعين بالرسم والحرف معاً فهو يقول: لأمتي .. ثم يرسم ساقاً واحدة تتكىء عليها كلمة (أمتي) ثم يعيد الرسم كتابة عندما

(١) قصيدة (الأضداد) لكمال أبو ريب مجلة مواقف عدد ٢٤/٢٥/ص ١١٠.

يكتب (ساق واحدة) بحروف مفتتة ، وبشكل رأسي يوحي بالساق الواحدة وسط جسم ممـا يؤدي إلى أن (تركض وتعرج)... ونلاحـظ تكـرار (الراء) هنا أيضـا كمساحة صوتيـة، وبعـد بصـري رامـز إلى تكرار الحركة للركض والعـرج (ر ر) .

لأمتي
|
س
ا
ق

ويأتي " أدونيس" وقد سبق " أبوديب" في تنفيذ مثل هذه المحاولات التشكيلية والتي بدأها ببساطة أولية بفكرة تقطيع حروف الكلمة لإكسابها استقلالية رأسية أو أفقيـة كقولــه :

" وكل ليلة أقول
هذا لقاؤنا الأول
أيها الأحد
ق
م
ر
ش ع ش ا ع ←――
وليس لي معك غير الهواتف
وغير البوارق
وما يطوف "[1].

وأعـتـقـد أن تعـامـد حروف (قـمـر) بشكلها الرأسي على حروف (شـعـشـاع) الأفقية، شكل بصري قد لا يخدم بجغرافيته التشيكلية المعنى خدمة مباشرة ، ويبقى لنا هنا تفتيت حروف الكلمتين ، ودعوة صريحة لقراءة متأنية ، بصوت متناثر يوازي انتشار وانتشار الـ(شعشاع...) ، وهي ترجمة صوتية لمعنى الانتشار .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة / ديوان (مفرد بصيغة الجمع) / أدونيس / ص ٥٨٩ .

ويزيد أدونيس في محاولة التفتيت لكلماته ، فلا يكتفي بالشكل الأفقي والرأسي، وإنما يلجأ إلى الانكسارات ... فيسقط من أفقية الكلمة حرفاً كما في قوله:

أنا سؤالك

ولست أنت جوابي

عرّفتك بحنيني

بشّرتك به وربطتك بنفسي

ع ي

ل

أد ---------- ن ي س

و

لكي يتحرك جسدك حركة الحكيم

والمحرك به

بما فوقه

بما تحته

وبالذي بين يديه "[1].

وكأن سقوط الحرف (ل) هنا دليل الحركة المشار إليها في هذه المقطوعة :

وهي إذن حركة صوتية ومعنوية معاً .

ويعبر كمال أبو ديب في ديوانه الأضداد بمقطوعة شعرية أخرى بعنوان(الكلمات التي تدور أجساداً) - (شكل ٧٥) -

(... والمحرك به
بما فوقه
بما تحته ...).

والعنوان نفسه يحمل في طياته الحركة والإبصار معاً، ومطلع المقطوعة الشعرية يأتي محملاً بخطوط هندسية تحمل توازيات لمعطيات الشجرة :

(١) الأعمال الشعرية الكاملة / أدونيس /ص ٦٠١.

فالشجرة جسد ... والشجرة تثمر وهكذا تكون القراءة ، وفي أعلى الساق يتوازى عنقود الندى مع كلمة الحب، وكأن قطرة ندى كلمة حب من الطبيعة .. ولذلك فالشاعر يبعثر الحب (كلمة ..كلمة) في غير تناسق مقصود وكأن كل(كلمة) قطرة ندى تواجدت بعفوية ودونما انتظام على الرغم من أن مجموع القطرات تخيلها الشاعر عنقوداً .

الشجرة
↓ ↓
جسد تثمر
أعلى الساق
الندى عنقود
الحب كلمة كلمة ؟

أما الرأس فيكتب حروفها بشكل مفكك ، وغير مرتب فيشير مسبقاً لتزاحمها بأشياء ووعي ولا وعي، وهو إعلان شكلي عن غيبة القدرة المنطقية التنظيمية لهذا الرأس المفكك ، ولذلك نفذ محتويات الرأس بشكل يوحي باللاوعي ، فقط تعرف أن الرأس غابة ... وبعد ذلك تنمو في كنفاتها وتتشابك (عرائس/طحالب/زهر الليمون/ زعتر / قرنفل/ أفاع ...)وأشياء أخر تختلط ولا تبين عبّر عنها بخطوط متعرجة ومائلة تأتي محملة بحرف لا يفيد وإن كان يشير إلى شيء ما من غابة هذه الرأس التي اختلطت فيها الأشياء ... ولا يكاد يظهر بقوة إلا الضوء الذين يلتمع أحياناً من بين زحام هذه الغابة أو هذه الرأس (راجع ش ٧٥).

إن هذه المقطوعة الشعرية تأتي في مقطعين : أما الأول فيمثل رؤية عقلية منظّمة تعلن درجة قصوى من الوعي المدعوم بخيال يمكن أن تكون صوره - هنا- للشجرة صوراً رؤيوية تخضع لمنطق تخيلي ، قد تحرك بها من مجرد النقل والتسجيل إلى الإثارة والتأثير .

أما في المقطع الأخير ، فالأمر اختلف ... والرأس مفكك وازدحم بغابة من الأشياء منها ما يظهر ومنها ما يحاول الظهور عبر حروف متقطعة .. وخطوط ملتوية،

إننا هنا أمام صورة هي وليدة الطبع الغائر في أعماق ذاتية، تستمد طاقتها التعبيرية من الوعي واللا وعي ، وكأن كل هذه الأشياء في غابة الرأس المفككة المظلمة ، وتصبح الحقيقة الوحيدة ممثلة في هذه الصورة في الضوء الملتمع وكأنه برق يظهر عبر زحام الغابة ثم ينطفىء ليعود الظلام والزحام إلى الرأس .

إن المقطعين يمثلان معاً صورة حية للتناقض الثنائي بين الوعي واللا وعي وهذا التفتيت الحرفي للكلمات ، وتلك الخطوط الهندسية والمتعرجة تمثل نوعاً من الثورة اللغوية التي تعلن عن بدائل مساعدة للدلالة اللغوية، ورسمها على هذا النحو يفرض حقيقة الرؤية البصرية كمصدر أساسي للتلقي هنا ، بالإضافة إلى أن تناثر الكلمات يمكن أن يولد أكثر من طريقة للقراءة ... ثم إن هذا التفتيت يفرض نوعاً من التأني على المتلقي: القارىء المبصر ، والمبصر القارىء ، وهذا التأني فرض بدوره نوعاً من حقيقة الصراع الكائن هنا بين الثنائية الضديّة أو التناقض الثنائي بين المادي والمعنوي... وبين الوعي واللا وعي من خلال المقطعين الشعريين الواصفين .. ولكن كلاً بطريقته المباشرة أو غير المباشرة .

إن مثل هذه التشكيلات تجذب النظر لقيمة أخرى للألفاظ والحروف لم يلتفت إليها من قبل مع التلقي الإنشادي الشفوي .. وهذه التشكيلات تدل على أن الثورة التشكيلية هي ثورة لغوية الأصل .. لأن الحروف والكلمات هي المادة الشعرية، وهي نفسها المادة التشكيلية . ويبقى القول بأن هذه المقطوعة الشعرية بكل ما فيها من رموز بصرية معضونة بفكرة النص إلا أن استخدام الحروف المطبوعة قد قلّل من قيمة المحاولة، والتي لو نفذت بخط اليد لعكست أحاسيس ومشاعر كان يمكن أن تضفي على المحاولة مزيداً من الإجادة التعبيرية ، وكان يمكن أن تستغل بياض الصفحة بشكل أكثر تجريداً ، لأنني أشعر أن الحروف المطبوعة وكأنها بانتظامها وجمالها تمثل الجانب الالتزامي العقلي المنضبط ، فإن صلحت هذه الحروف المطبوعة في المقطع الأول.. فأظن أنها غير مناسبة للمقطع الأخير .

وهذه قصيدة أخرى يوردها " طراد الكبيسي "[1] يسيطر عليها الموت بتبعاته النفسية ولزماته الشعرية المعنوية ، فالموت صاعقة مغيرة مبدلة فهو (يهتك../ يكشف .. يخرق ../يذيع ..) : يخرق النوافذ ...

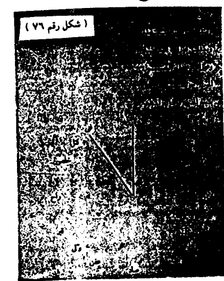
ويكشف عورات ..

ويهتك الدورع ..

فهذه فاعلية الموت المغيرة المبدلة وتصدير الفعل المضارع يعنى تجدد الموت وتجدد فاعليته المغيرة والمبدلة ... ثم إذا وقع الموت وأصبح فعلاً ماضياً كانت دورة أخرى لتبعات الموت وهنا يبدأ الشاعر في تشكيل كلماته فتؤطر بتناثرها شكلاً دائرياً ، ويبدون أنه سوّغ للتشكيل بقوله : الموت حولنا خبر

يذيعه المذياع والذائع المنظور

ثم بدأ في هذه الأفعال التي تحلقت حول الموت لتشكل الدائرة (مات / دفن / حفر / رثى / بكى/ قطع/ صاد يصد/ عفن / ولّى/ قبر/ راح / خلص/ قتل/ فنى)


(شكل رقم ٧٦)

(راجع شكل رقم ٧٦). والدورة تتصل بقطبي الموت / الفناء وكل ما بين الموت والفناء تبعات الموت والتي ستؤدي حتماً إلى الفناء ولكن بعد دورة تقليدية . ونلاحظ أن الانتحاء الحادث عن الموت وتبعاته ينحصر في دورة على محيط الدائرة بحيث إن المعنى والشكل لا يندفعان نحو المركز - كما وجدنا في التشكيل العربي القديم - لأن الأفعال في سبيلها إلى (الفناء) وقد يوحى التجمع نحو المركز بشكل من التجمع

---

(١) الشعر والكتابة / القصيدة البصرية / طراد الكبيسي / ٢٠ - درار الحرية للطباعة ببغداد/ بحوث المربد الشعري .

والعودة لأصل بنيوي واحد أو فكر جماعي موحد وهذا غير ممكن مع الموت ، ولذلك فالحركة للتشكيل لا تتجه نحو المركز .

ونلاحظ أن تهديدات الموت للأحياء قد عبّر عنها الشاعر بخطوط أفقية واستعار الأفعال المضارعة المعبرة عن الحيوية والتجدد الحدثي لحياة مستمرة . أما في تعبيره عن تبعات الموت ودورته حتى تحقق الفناء فيجعل الفعل الماضي وهو الأصدق والأنسب هنا (مات .. حفر .. رثى .. بكى ..) .

ونلاحظ أن الدائرة غير مكتملة بحيث لا تمثل البداية نقطة التقاء مع النهاية فاحتفظ الشاعر بمساحة مقصودة بين الموت والفناء وقد عبّر عنها بعقارب الساعة ليشير إلى التباعد الزمني ، وليحدد حجم محيط دورة الموت وتبعاتها حتى درجة الفناء فحرك الأفعال على محيط الدائرة وترك مركزها شاغراً إلا من وهم زمني غير محدد وظل رسم عقارب الساعة في شكل منفرج يشير إلى طرفي الدائرة (الموت/ الفناء).

وبعد فهذا المستوى التشكيلي الأول للقصيدة المعاصرة يعتمدعلى حرية تحريك الكلمة في فراغ الصفحة ثم تفتيت الكلمة إلى حروف ، والتشكيل هنا إما أن يكون خادماً للمعنى أو للموسيقى ، فهو تشكيل مقصود كوسيلة وليس كغاية هنا ، فالمحاولات كثرت مع شعر التفعيلة ، وكانت التشكيلات الأولى لتحديد قراءة بعينها مرتبطة أشد الارتباط بالوقفات الموسيقية حيناً ، وتجسيد المعنى حيناً آخر .

وهذه المحاولات التشكيلية - فيما أتصور - جاءت تطوراً طبيعياً لحرية التفعيلة التي تطول وتقصر من سطر إلى آخر .. ومن ثم أصبح رسم الكلمات بشكل أفقي أو رأسي أو مائل مقصوداً لخدمة المعنى أو لتحديد مساحات صوتية تساعد على كيفية القراءة ، ومن هنا كانت أكثر التشكيلات في هذا المستوى تجريدية ، وقلما نجد تكراراً لقصيد ما .

ثم بدأت الخطوط المجردة تدخل طولاً وعرضاً فبدأت الأشكال الهندسية تؤطر القصيدة، وظهرت علامات الترقيم بقوة ، وأصبحت جزءا من المعنى وجزءاً من

التشكيل ويبدأ أبو ديب فوضع رسم العين بدلاً من لفظ (العين) ورسم كلمة (ساق) بشكل رأسي ... وتعمد أدونيس تفتيت الحروف واستخدام الأسهم والكلمات داخل مربعات ومستطيلات لإثبات تصور خاص .

وعلى الرغم من كل هذه التشكيلات والتي - أظن أن أكثرها كان تطوراً طبيعياً لمسألة تحرير القصيدة وتقديمها لقارىء يقرأ ويبصر .. فكان من الطبيعي أن يغذي الشاعر عامل الإبصار بدلالات مساعدة على القراءة والفهم والتأويل ... وهذه المحاولات التشكيلية الأولى تنحو نحو التجريد غالباً ، ثم بدأت تتخفف شيئا فشيئاً نحو التجسيم .. وهنا يحدث رد الفعل العكسي حيث تزيد سيطرة الشاعر على القارىء المبصر وكأنه يبدأ في فرض جزء من تصوره فيثبت خطوطاً طولية ورأسية ومائلة ومتعرجة ... ليوحي بشيء ما ، ولكنه مع ذلك يفتح باب الاجتهاد والتأويل عمّا وراء هذه التشكيلات ...ومدى علاقتها بمضمون النص .

واعتقد أن المحاولات الأولى كانت إفرازاً طبيعياً لمعطيات قصيدة الشعر الحر أما التزيد في تشكيل الكلمات والمبالغة في التفتيت فأظن أن من ورائها قدراً غير خفي من التأثر بمحالاوت "كمنجز" ورفاقه بخاصة ويمكن على سبيل المثال لا الحصر إثبات بعض المقارنات التشكيلية الظاهرية بين بعض القصائد الإنجليزية ونظيراتها العربية على النحو الآتي :

- يمكن مقارنة شكل (٧٦) بشكل (٥٤) أ + ب وشكل ٥٣.
- يمكن مقارنة محاولات "أدونيس" و"كمال أبو ديب" التي استشهدت بها هنا بمحاولات "كمنجز" التى استشهدت بها فى القسم السابق (من ص ٢٠٠: ص ٢٠٦).

ومثل هذه المقارنات الشكلية الموجزة تثبت حق السابق على اللاحق ، ونفترض معها وجود ظلال تأثيرة من "كمنجز" لاسيما في استخدامه لعلامات الترقيم واستثماره لبياض الصفحة ورسمه لكلماته طولاً وعرضاً ثم اعتماده على تفتيت الكلمة إلى حروف دالة كتفتيته لكلمة (م ت ن ا ث ر ا ت) - راجع القسم الثاني - .

وهذا المستوى التشكيلي الأول لا علاقة له - تقريباً - بالمحاولات العربية التشكيلية القديمة وربما أن السبب في ذلك الاختلاف النوعي بين أمرين جوهريين :

- الأول : اختلاف شعر التفعلية بحريته ومرونته عن الشعر التقليدي بضوابطه .
- الأخر : اعتماد الشعر التقليدي على الإنشاد ، واعتماد شعر التفعيلة على التحرير ومن ثم كان تقدير عامل الإبصار في تقديم التجربة الشعرية هنا هو سبيل تميزها عن المحاولات القديمة التي سعت إلى فلسفة البناء والعقلانية لا التفتيت واللا وعي .

... لكن حدود التشكيل للقصيدة المعاصرة لم تكتف بهذا القدر الضئيل ، وإنما تطورت وزادت من التشكيلات بشكل أوضح وأكثر تنوعاً ... وإن لم يكن أكثر إفادة للنص الشعري وستتضح الصورة أكثر عندما نتوقف مع المستوى التشكيلي الثاني للقصيدة التشكيلية العربية المعاصرة .

المستوى التشكيلي الثاني :

قد تكون اللغة أجساداً لا حروفاً تحت وطأة التحولات التشكيلية ، للبحث عن دلالات مساعدة للغة الشعرية أو بديلة عنها ، والفكرة قديمة جديدة عند العرب والأوربيين – على حد سواء ، فالجاحظ اعتبر الشعر " ... ضرب من النسج ، وجنس من التصوير " ، وحازم القرطاجني ينزل الشاعر منزلة المصور الذي " ينتقل من الأدق فالأدق"[1] ، والفارابي رأى مناسبة وصلة قوية (بين أهل صناعة الشعر وصناعة التزويق) . والقاضي الجرجاني قال عن الشعر بأنه " أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار"[2]. ويوضح د. جابر عصفور[3] مدى تركيز عبد القاهر الجرجاني على الجانب الحسي والبصري للصورة الشعرية ، وكان جمع من النقاد القدامى قد التفتوا بإشارات عابرة إلى التصوير والتجسيم في الشعر كابن سنان الخفاجي وابن -جني وأبي هلال العسكري ... هذا على الرغم من تحكم بعض المقاييس النقدية القديمة القائمة أساساً على مستوى التلقي الشفهي للشعر .

وكان الأوربيون أكثر اهتماماً ، بل وتنفيذاً للفكرة القائمة على (تراسل الفنون) فالناقد الألماني الشهير " أ. ف. شليجل" رأي أن الأدب الكلاسي أقرب إلى النحت ، والأدب الحديث أقرب إلى الرسم والتصوير، وقال "رامبو" : إن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة ، والناقد " هربرت ريد " يذهب إلى أن أوزان الشعر عن الانجلوسكونيين يمكن أن تقارن بزخارفهم المرسومة [4].

ومعنى ذلك أن محاولة المزاوجة بين الشعر والصورة محاولة قديمة تتجدد الآن تحت وطأة التحرير الكتابي الذي أتاح للتنظيرات أن ترى النور لتتحقق بالتشكيل

---

(١) المنهاج .../حازم /١٠١ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه / ط٤ /٢١٤ .

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي / د.جابر عصفور / ٣٢٧.

(٤) راجع كتاب (قصيدة وصورة) لعبد الغفار مكاوي /هامش/٩-١٠/عالم المعرفة/عدد ١١٩.

الشعري المزاوجة بين القدرة الإبداعية، وقدرة الذاكرة على الاحتفاظ بموازاة بصرية مناسبة أو مكملة لاستكمال إبداعي متكامل في القصيدة التشكيلية .

والتشكيل الحادث للمادة الشعرية اللفظية في "القصيدة التشكيلية" قد يكون مجرداً ، وذلك يثري العمل الشعري بمزيد من الدلالات الممكنة ، والتأويلات المقبولة ، أما إذا كان التشكيل يساعد على غرس التعابير الشعرية في شكلنة واقعية محدودة، فمعنى هذا أن عملية التجسيد والتشكيل البصري بمثابة النزول من عالم علوى إلى عالم محسوس قد يفتق خطوط الاتصال والود بين الممكن التجريدي، والحسي العيني في النص الشعري الأصلي، ومن ثم سيصبح التشكيل في هذه الحالة سابحاً في منطقة الممكن البسيط ، لأنه أكثر عقلنة ، وأندر تجريداً ، ومهما تحمّل وحمل لأبعاد رمزية آنذاك ، فلن تزيد عن عملية استبدال ساذج ، وسيحجم استمتاع المتلقي بتشكيل محدود بقدرات ذاتية مرتبطة أشد الارتباط بقدرات مبدعها الذي سيصبغ النص حينئذ برؤية فردية أحادية .

ومعنى ذلك أننا نتجه إلى عقلنة المدلول بالتبعية ، وهي عقلنة ستركز على ماهية النص التشكيلي ، وسنفقد بالتبعية أيضا إمكانية التأويل التوليدي ، واستبعاد الاحتمالية ، وعندئذ ستصبح القراءة النقدية وكأنها محكمة عقلية بالمعنى الكانطي، في وقت يجب ألا يكون العقل هو المحكمة العليا لاسيما في القصيدة التشكيلية المعاصرة .

وفي الحقيقة فإنني بهذه المقدمة قد توغلت في المحاولة التشكيلية الثانية في القصيدة العربية المعاصرة، لأننا ينبغي أن نتسلح بقدر من التصور الجمالي .. ومدى حدود إفادة التشكيل للنص الشعري، وذلك لأن هذه المحاولة الثانية تختلف تمام الاختلاف عن المستوى التشكيلي الأول ، والذي دار بالكلمة في حدود توزيع جغرافي على بياض الصفحة سعياً لإظهار معنى معين أو لأظهار وقفة موسيقية إيقاعية ، أو لتكرار حرفي لهدف معنوي ... وكلها محاولات على مستوى الكلمة والحرف بشكل

أقرب إلى التجريد أو الرمز الموازي لقدرات رمز شكل الحرف لصوته وصوته لمعناه داخل الكلمة .

وفي هذا المستوى التشكيلي الثاني تسعى القصيدة كلها لتكوين تشكيل خارجي محدد قد يأتي في شكل هندسي أو نباتي أو إنساني ، أو في شكل مقبرة..، ومن ثم يثير التشكيل أكثر من تساؤل ، قد يكون البحث عن غاية التشكيل ومدى إفادته هو أبرز هذه التساؤلات ... إذن فلنعرض لقدرات المستوى التشكيلي الثاني.. حتى يتسنى لنا تقديره والحكم عليه .

والنموذج الأول للشاعر المغربي (علال بن الهاشمي الغيلالي المكناسي)[1] وهو يقدم لنا مشهداً تمثيلياً بالشعر حيث يتصور حواراً بين (ربة الشعر) و(ابن زيدون) وهو يتلاعب بإمكانات الأوزان التقليدية هنا بدءاً بالتفعيلة الواحدة ، وانتهاء بالبيت الكامل التفعيلة ، ويجعل الفارق بين التفعيلة الواحدة أو التفعيلتين لتصوير قرب صوت أو بعد صوت ، ويستخدم الفراغ في الصفحة ليساعده على تنفيذ ذلك ، فيبدأ كالآتي:

لا
تبتئس
إن الحياة
جميلة . تندى
بعطر ربيعها الفواح
وافتح فؤادك للحياة فأنه
للحب لا لكوارث وجراح
اعزف على قيثارتي لحن الهوى
وأرقض كمثل البلبل الصداح
ما أنت   الإشاعر
ما أنت إلا شاعر
يهدي السرور إلى القلوب

ويمكنك مراجعة (شكل ٧٧) لتمثل المشهد كاملا.

---

(١) النموذج نشر أولاً في مجلة " هنا كل شيء " عدد فبراير (١٨) لسنة ١٩٤، وأعاد نشره محمد بنيس في كتابة ظاهرة الشعر في المغرب العربي /ص ٤٨٠/٤٨١ .

وربة الشعر إذن تبعث بأصوات يتخيلها (ابن زيدون) فتأتي الأصوات بعيدة (لا) ولما اقتربت زادت المساحة الصوتية (تبتئس) ثم قوى الصوت فزادت المساحة الصوتية وكأن الصوت يقترب ويقوى فيحجز مساحة طباعية أفقية أوسع من الصوت السابق (إن الحياة).. وهكذا حتى ينتهي نداء ربة الشعر . ويعبر الشاعر نفسه عن هذه القصدية الدلالية بالرسم والتشكيل فيقول : " الأوزان الشعرية تم ترسيمها بتوزيعها مختلفة في القصر والطول لتدل على أغراض خاصة ..، .. وفي هذا المشهد التمثيلي يسمع (ابن زيدون) أصواتاً آتية من الآماد .. تقترب منه رويداً رويداً ثم تنأى عنه قليلاً قليلاً .. إلى أن تختفي . وهكذا يتبدى الكلام قصيراً تبعاً للوزن القصير ، ثم يطول تبعاً للأوزان المتصاعدة إلى أن يصل إلى أطول بحر . ثم يبدأ في النقصان إلى أن يصل إلى أقصر وزن ... ولقد بدأت استغل الأوزان استغلالاً جديداً فارسم بها هياكل يوحيها موضوع القصيدة " .

ولما انتهى نداء (ربة الشعر) تسامع (ابن زيدون) إلى أصوات وكأنها صوت

الكورس : ما أنت إلا شاعر

ما أنت إلا شاعر

يهدي السرور إلى القلوب

وهو صوت يأتي من بعيد فجاء بوزن قصير ، وقد نُفذ طباعياً على هذا النحو الأفقي القصير (راجع الشكل ٧٧) ليناسب بعد الصوت ... وعندما يقترب الصوت ويصبح حقيقة فينطق (ابن زيدون) نفسه يظهر البيت الشعري التقليدي كامل التفعيلة، فيحتجر مساحة أفقية واسعة وممتدة وكأنها تعبير عن حقيقة تواجد الصوت وقربه اليقيني ، لم يعد الصوت بعيداً فيظهر بكلمة باهتة تائهة في بياض الصفحة، وإنما امتلأت الصفحة بطغيان الأسود المنطوق على بياض الصفحة ، ويتحدث (ابن زيدون) إلى (ربة الشعر) استجابة لندائها السرمدي فيقول :

ألهميني يا ربة الشعر لحنا إنني في محراب ديرك ساجد

إلى أن يقول :

فاسمعيني وطهري القلب بالنا ر وبالشوك فامسحي دمع هاجد

ثم ترد عليه (ربة الشعر) بتفعيلات أقل (راجع الشكل) ليعبر بها عن بعد الصوت وذلك عندما يقل الأسود ويسيطر فراغ الصفحة الأبيض وكأنه المساحة الزمانية المكانية الحاملة لصدى صوت (ربة الشعر) من بعيد :

لست أدرى عــلا	م تحيا حزينـا
تعصر القلب خمـ	ـرة ثم تشرب
فابتهج واغرس الـ	ـربيع خضيراً

وعندما يتباعد صوتها تقل التفعيلات ويقل بقلتها الأسود ويطغي الأبيض بصمته ... حتى يتلاشى صوت (ربة الشعر) :

فابتسم	للحياة
طاهراً	كالصلاة
عاطراً	كالزهور

وهو هنا يذكرنا بمحاولة (أحمد زكي أبو شادي) عندما استخدم تفعيلة واحدة في الشطر الواحد[1] - ... ثم تتردد الأصوات الأخرى (الكورس) بمثل ما رددته في مطلع المشهد وإن كنا نشعر أن أصوات (الكورس) أكثر قرباً من صوت (ربة الشعر)، لأنها بمساحة أفقية أطول ومن ثم تفعيلات أكثر :

أصوات :	لا تقض عمرك يائسا	لا تقض عمرك في النحيب
	ما أنت إلا شــاعـر	يهدي السرور إلى القلوب

(١) مثل قول (أحمد زكي أبو شادي) :

يا أمل	يا أمل
يا هوى	من عمل
يا حلى	للبطل
يا قوي	في الجلل

أما حديث الشاعر (ابن زيدون) فكله شكوى لربة الشعر لتساعده على جراحاته الواقعية ومحاولاته المتكررة للبعد أو الهروب وإلاَّ فعليها بالإصلاح - يقول لها :

إن تمدى ظل الألوهة في الأر   ض يؤامن هذا الوجود الجامد

ويحافظ الشاعر على القافية في كل مقطع حواري ، فالقافية واحدة في الصوت البعيد لربة الشعر ، ثم تتغير القافية مع الأبيات التقليدية الكاملة التفعيلة ، لتستقل بقافية مغايرة... وهكذا ليجدد بذلك الإيقاع الحواري وينوعه عبر القافية كأحد سُبل التنويع.

وإذا أعدنا النظر لهذا المشهد التمثيلي سنلاحظ أنه مؤطر في شكل إنسان كامل يقف في شموخ (رأس / رقبة / صدر وبطن / فخذان / ساقان / قدمان) وقد ساعد التلاعب بعدد التفعيلات مع الحرص الطباعي على تنفيذ هذا التشكيل الخارجي، والنظرة هنا لم تعد لعبة الأبيض والأسود لتمييز اقتراب أو ابتعاد الأصوات ، وإنما النظرة الكلية هنا تقدم نموذجاً إنسانياً مطموس الملامح يظهر في شكل متواليات هندسية متباينة (دائرة / مثلث / مستطيلات / مربع ...) ، وعندما نعرف أن القصيدة التشكيلية هنا بحواراتها (كشعر مسرحي) تتركز على "ابن زيدون" ويعنونها بـ(الشاعر..) فهو إذن يجسم الشاعر في هذا الشكل الإنساني المجرد ، واستغل (التفعيلة) مع المهارة الطباعية للتنفيذ الإطاري .

وفي تقديري أن تأطير القصيدة في شكل إنسان على هذا النحو (ش٧٧) قد أجهض المحاولة وأساء إليها ... ولو اكتفى الشاعر باستثمار عدد التفعيلات مع الأبيض والأسود ليدل بهما على بعد الأصوات وقربها فقط لكان ذلك أفضل بكثير، لأننا إن وجدنا مبرراً لتشكيل صوت ربة الشعر على شكل (رأس) ، فإننا لانجد مبرراً لجعل حوارها الأخير مع الشاعر في شكل (فخذين وساقين ...) ، ولانجد مبرراً فنياً لتجسيد القدمين بأصوات (الكورس ...) . ولا نجد مبرراً أيضاً في أن يلصق على الجنبين بيتين من الشعر ليرسم بهما (الذراعين)؟.

وبالإضافة إلى ذلك فالمشهد تمثيلي والحوار متعدد ، والأصوات متنوعة فكيف يختصر هذا كله في شكل واحد (الإنسان) أو (الشاعر) يقدمه في شكل رجل مصلوب، وهو (شاعر ... يهدى السرور إلى القلوب ...) ومهما كانت معاناته ليبرز الشكل المصلوب فإن النص ليس خالصاً للشاعر بمفرده ، حتى لو كانت الأصوات (محض خيال أو تصور)... إنني أتصور أن المهارة التنفيذية هنا انقلبت إلى تعبير صبياني فيه كثير من الصنعة، وقليل من الفن [1]. مع فرض لرؤية محدودة الأفق ومكبلة بهذا الإطار التشكيلي .

لقد تفتحت عيون الشعراء على كيفية مثول القصيدة فوق الحامل الطباعي، تماماً كما يفكر الروائي في حبكته وكيفية تقديم روايته في شكل فني متميز، والشاعر (صادق الصايغ) يقدم قصيدته المعنونة بـ (هذا قبر المرحوم) على شكل قبر مصلوب ليتوافق الشكل مع المضمون هنا ، لأن الشعر يعبر عن عذاباته (الصلب الدنيوي) .. وينتهي بالقتل ، وهو يعترف بذلك ، ويصدر قصيدته بهذا الإخبار التقريري :

حسناً ، فأنا الرجل المقتول الغول
الخطأ المنقول أقول وخفاش الليل
عباءة شعبي ، هذا الليل توسلت له:
قلت ستخرج من جسدي العربات..

ثم يوضح معنى الموت : (وما جسدى المقتول سوى ردهة موت ، ومؤسسة تجتمع الأيام به ..) وفي المقطع الأخير يوضح الشاعر قضيته مع الظالمين له ، والشاهدين عليه الادعياء .. فتحول زمنه إلى ليل .. وتسكع في الشوارع :

(... واسمع صوتا يغني : تبول
الحقيقة في ثوبها ترتخي فوق عشب العراق وتسعف بالبنسلين ...)

---

(١) نلاحظ أن الشاعر قدم هذه المحاولة ليثبت للآخرين الإمكانات الكبيرة في القصيدة التقليدية، والتي يمكن أن تستثمر لتشكيل القصيدة أو على حد تعبير الشاعر نفسه : يوزع الأوزان ويستغلها " ليرسم بها هياكل يوحيها موضوع القصيدة ".

(وفي الليل كان وحيداً) تعبير أثير يردده . وفي القصيدة مستويات شعورية ، وفي القصيدة استعادة لنص أدونيسي جاء وكأنه محض تذكر لنشاط حياتي فيه الخصب والعطاء ... وسط جو مشحون بالموت الكائن والليل المظلم ، وجاء الملصق النصي هنا ليعبر عن تذكر خصوبة العطاء وتجدد الحياة والشاعر قاصد لهذا الاقتباس (الملصقات النصية)[1] من أجل تقديم صدمة بين المعنى المسيطر على جو النص وهو الموت كنقطة انطلاق ، وبين التخصيب وحيوية الدنيا كمعنى جديد مناقض يمثل غاية أو نقطة وصول ، ولكنها هنا كانت موقوته ، لأنها محض تذكر فسبقت ولحقت بفكرة النص الأساسية (معنى الموت ..).

أما الإطار التشكيلي لهذا النص وهو (القبر) - (ش٧٤)،فيمثل استعارة تشكيلية بلاغتها التعبيرية بدرجة صفر ، لأنها تعبير مباشر عن مضمون النص، وجاءت القصيدة غنائية في إناء أغريقي - على حد تعبير كيتس - لأن الإطار المرجعي المكاني للتشكيل هنا مجرد خلفية تناسبت بشكل مباشر مع مضمون النص ولكن بدون عضونة وتجذّر ، بل إنها خلفية تشكيلية لم تحدد طريقة قراءة خاصة تبرز ثقة المكان بثقة الخطاب الشعري وبثقة التشكيل ليصبح كل منهم امتداداً طبيعياً للأخر، فالقراءة هنا عادية تمتد في إطارها الأفقي، وقد حدد الطول والقصر بشكل هندسي حاد ليتم إطار المقبرة بمحض تنظيم طباعي لا فنية فيه، وكأننا أمام سرير (بروكستي)[2] صاحب الانسجام القسري ، ولذلك فالتشكيل الإطاري للنص هنا غير معبر بدقة عن النظام التعبيري المتحرك داخل النص .

---

(١) فكرة الملصقات النصية قد بدأت في الفن عند الرسامين ، وأجادها التكعيبيون بيكاسو ورفاقه ١٩١٢ ، وكانت تستخدم الملصق لتعبر عن الحياة وسط اللوحة أو كعنصر أزيح عنه معناه الاعتيادي ليوضع فيه معنى آخر . واستخدم أيضاً لإزالة الفجوة بين الفن والحياة وبين الأدب والواقع فالملصق توظيف لشيء حقيقي خدمة لقضية الفن .

(٢) سبق التعريف بهذه الميثولوجيا الإغريقية ، والتعبير يستخدم كناية عن إحداث انسجام قسري.

إننا لا ندخر جهداً للبحث عن المدى الكلي للإطار التشكيلي للنص، والبحث داخل علاقات المضمون اللغوي بآنية التشكيل الإطاري إلا أن هذا التشكيل محدود الأفق والدلالة لأنه مباشر يسمح لنا بالعبور البصري من التشكيلي إلى المضمون والعكس وهو عبور حركة لا عبور بناء واكتشاف . ولأنه من الضروري اللازب أن يرتفع التشكيل إلى فحوى المضمون الشعري فيتممه ويثري دلالاته ، وإلا أصبح مجرد إشارات مفرغة المعاني لتشكيل استاتيكي يؤطر معاني ديناميكية غنية بالأبعاد الشعورية التعبيرية وهنا نشعر إلى أي حد يصبح مثل هذا التشكيل قيداً للتعبير الشعري .

وبعد،فهذا المستوى التشكيلي الذي يستثمر القصيدة الشعرية في تشكيل حسي لإنسان أو لطائر أو لبناء ما ... تشكيل محدود الفائدة ، لأنه يتسم بالتعبير التسجيلي الذي غالباً ما يجهض إمكانات النص الدلالية ويحدها بهذا التصور التشكيلي الذي لايزيد عن مجرد استبدال ساذج ، وخيال محدود يقربنا من بدائيات الرسم التي كانت تعتمد المشابهة معياراً تقديراً لمبدأ المحاكاة . وليس ذلك من مهمة التشكيل الحديث. ولأن دمج الواقع بالواقع على سطح القصيدة الشعرية غير مفيد، لأن مهمة التشكيل الاحتواء المدفوع بتعزيز استعاري يساعد على تعددية الرؤى .

أما هذا المستوى التشكيلي فيمثل مشابهة مباشرة للمضمون، ويمثل انقطاعاً تشكيلياً على امتداد حافات الإطار التشكيلي مما يزيد النص تكبيلاً ويصبح التشكيل قيداً ثقيلاً على النص الشعري نفسه . لأن هذا الإطار التشكيلي المغلق لايسمح حتى للمدى البصري التخيلي بتمديد خطوطه الوهمية لاستكمال شيء ما يمكن تصوره في التجربة البصرية ؛ لأن الشاعر سدد كل الفراغات بإطار هندسي محكم يحجم الخيال بالقدر نفسه الذي يفرض سياجاً على النص الشعري . ومن الطبيعي أن يتعمد الفنان التشكيلي ترك فجوة أو فجوات ليجبر العين المبصرة على إضافة خطوط وهمية بتصور خاص ، فيعطي بذلك فرصة الإضافة والإبداع لدى المتلقي ، وهي فرصة غير متاحة في هذا المستوى التشكيلي .

أما عن جذور هذا المستوى التشكيلي فهو يتشابه من بعد من فكرة التشجير العربية القديمة التي زادت عند الفاطميين - راجع القسم الأول - لكن التشجير لم يكن تجسيما لإنسان أو غيره من الكائنات لأن الإسلام كره مثل هذه الأمور ولذا لجأ الإسلاميون إلى الشكول الهندسية للتشكيل الشعري ... ولذا فأنني أعتقد أن هذا المستوى التشكيلي جاء صدى مباشراً لمحاولات أوربية عند (أبولنيير) وغيره من الشعراء، وهي محاولات سعت إلى رصد القيود المتأصلة في فعل الملاحظة والإبصار ، وكانت محاولة " أبولنيير" بخاصة مدفوعة ببعد فني استقاه من "دوشام" صاحب الصيغ المفتوحة في الفن Open Forms ، حيث قال دوشام بابتكار الجاهز Ready-Made ويقصد قبول الأشياء المتواضعة كفن مثل القنينة .. التي تجلب بواقعيتها الفجة نوعاً من الانتباه بين الأشياء المقصودة الجمال ، وقال إن نتاج الشكل يمكن أن يظهر كنتاج ثانوي غير مدرك للصفة النفعية النوعية "[1].

لكن شعرائنا قلدوا بشكل مباشر ، ووقف بعضهم عند هذا المستوى أما "أبولنيير" ورفاقه فقد تجاوزوا هذا المستوى التشكيلي وجربوا محاولات أخر - راجع الفصل الثانى - .

وإبراز التقليد للأوربين ليس أمراً صعباً هنا لأن المحاولات العربية جاءت صدى مباشراً ، ومن ثم فيمكن أن نقارن بين المحاولة العربية الأولى (شكل٧٧)وبين الأشكال الأوربية الآتية في شكول (٥٤ أ، ب/٥٩/ ٦٠). أما المحاول العربية الثانية التي استشهدنا بها في هذا المستوى وهي محاولة (صادق الصائغ) فهي صورة مباشرة لشكل (٧٤ ب) المعنوية بـ (The Crasse - Tree)، وهى متأثرة بشكل غير مباشر بمحاولات مشابهة أخرى مثل (برج المرحوم لأبولنيير شكل (٧٩ أ) ومثل محاولة الشاعر الفرنسى (بونار) شكل (٧٨ أ).

---

(١) راجع: جاكوب كورك (اللغة فى الأدب الحديث ...) ص ١٩٣.

المستوى التشكيلي الثالث :

وهو المستوى التشكيلي المعتمد على خط اليد في تشكيل القصيدة الشعرية، وجاء بطريقتين(*)، أما الأولى فرادها (محمد بنيس) و(عبد الله راجع) .. والطريقة الأخيرة جاءت في تطبيقات (عبدالقادر أرناؤوط) و(نذير نبعة) و(رفيق شرف).

أما محاولة (محمد بنيس وعبدالله راجع) فقد سبق لنا عرض دوافعها التنظيرية، ونحن هنا بصدد التحليل والتعليق على المحاولة التي تعلن خط اليد وسيلة تعبيرية وهي ولاشك إيجابية مهمة ، لأن خط اليد يعكس الرعشة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ومشاعر بشرط أن يكون الشاعر نفسه هو المنفذ لتكتمل أحاسيسه التعبيرية وتتمدد تشكيلياً ، ويبدو أن هذه الإيجابية لم تكتمل هنا حيث استعان الشاعر بخطاط فنان ينفذ له أشعاره شريطة الكتابة بالخط المغربي فافتقدنا التكامل المنشود، وأصبحنا أما ازدوجية تعبيرية .

ومن ناحية أخرى نلاحظ أن المنفذ للمقطوعات الشعرية قد بالغ في الترسيم والتشكيل بشكل أقرب إلى الأرابيسك (راجع شكول ٦٦/٦٧/٦٨..) مما يصعب عملية التلقي ونصبح - كما يقول نجيب العوفي - أمام خيارين : إما أن نتعامل بصرياً مع كتلة البياض والسواد .. وإما أن نتسلح بمزيد من الجهد والصبر لقراءة النص قراءة شبه هيروغليفية . وفي كلتا الحالتين يغدو الشعر مطروداً من عقر داره .

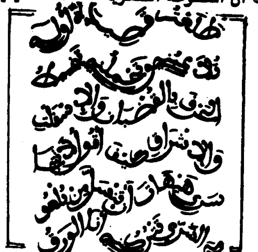


وعلى الرغم من أن المحاولة- كل محاولة- تفرض طريقة قراءة بعينها تبعاً للتشكيل

(*) توجد محاولة أخرى محررة بخط اليد تكتفي بجمالية الخط العربي ونجد مثالها عند الشاعرة أسمهان بدير في ديوانها (تقاسيم على الجرح) . أما المحاولة الأخرى فهي للشاعرة (هدى النعماني) في ديوانها "هاء تتدحرج" وهي محاولة قريبة جداً من تشكيلات العرب القدماء . راجع (شكل ٩٠) ووازن بينه وبين محاولات التشكيل العربية القديمة المثلثات والمربعات والمعين ستجدها مجرد امتداد للمحاولة العربية القديمة التي مثلنا لها في الفصل الأول .

الحادث ، وهذه إيجابية فنية ، إلا أن المبالغة الزخرفية تصعب مهمة الناقد والمتلقي هنا ، ويصبح التعامل مع النص تعاملاً سيميائياً لاسيما وأن الكلمات تمعن في زخارفها فتثقلها ، وتصبح المحاولة النقدية قريبة من التشكيل أكثر من قربها من المضمون نفسه، ومن ثم فالبحث عن العلاقة بين المضمون الشعري والتشكيل الشعري بحث محوط بقدر من المتاعب .

وفي النص الأول (شكل رقم٦٦)[1] نلاحظ أن المقطوعة الشعرية نفذت تشكيلياً في شكل أمواج ، ونشعر أن النص قريب عهد بالبحار والمياه ، لكننا نكتشف أن الاهتزازات هنا تعبير عن مطاردة داخلية تتحول بالتعبير إلى مطاردة بين الشاعر وبين نصه الشعري الذى يجسده في شكل قضبان ، ويصبح الشاعر حبيس أشعاره ويصبح الشاعر ورقاً ساكناً سكون فراغ الصفحة يلتذ كما الصفحة بعذابات الحروف وأصواتها ، وإذ يشكل ذلك في صورة أمواج متلاحقة ليعبر بـ لا نهائية العذابات المتجددة كما الموج الذي يتدافع بشكل لا نهائي .



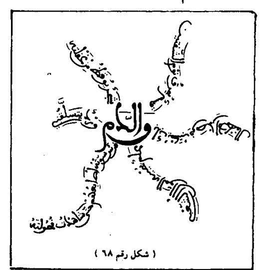
وهنا يصبح الأسود سميكاً ليجسد قضبان سجن الشاعر المتواري بدوره وراء كلماته وحروفه أو على حد تعبيره (أنا الورق الساكن في صوتي) وذلك بعد أن (أغرقته القضبان والإسفلت)... .

---

(١) فسر الباحث مضمون هذا النص بصعوبة بالغة وكذلك الأمر مع (ش ٦٨) أما في شكل (٦١) فوصلت المبالغة الزخرفية أقصاها مما أعاق الفهم الكامل للمقطوعة الشعرية والصعوبة غير متأتية من طريقة المسار التحريري وإنما من المبالغة في زخرفة الحروف وتداخلاتها ... .
ويلاحظ الباحث أن الخطاط المنفذ احتفظ بطريقة رسم الحروف بالخط المغربي لكنه لم يلتزم بطريقة النقط المغربي واستخدم التنقيط المشرقي .

والتشكيل هنا محاولة تجريدية لا تحمل أكثر من معنى التموج والاهتزاز وتتمم الكلمات الشعرية أبعاد المعنى لهذه المقطوعة التشكيلية، ولذلك فلا أتصور أن هذا التشكيل يمكن أن يقيد حدود التأويل الممكن لدى المتلقي.

أما المحاولة الثانية فهي تبتعد عن التجريد بقدرحجم قربها من التشبيه والمماثلة (شكل٦٨). والتشكيل هنا يعتمد على التلقي البصري وميزته الأولى أن التشكيل معضون في المادة الشعرية حتى أصبح كل منهما امتداداً طبيعياً للآخر، ونستعير للتحليل هذه النظرة السيميائية الأولية التى سبقنا إليها (بنداود) ، فيقول عن هذه المقطوعة "..إن كلمة(الدم)تتوسط الصفحة


(شكل رقم ٦٨)

دم ينزف ويجرى في شرايين الكلمات والسطور الشعرية التي تنبعث منها . بل إن الكلمة في صورتها التشكيلية تؤكد حضورها ومركزيتها بالنسبة للجملة الشعرية كشكل حيث تصدم نظرتنا الحسية ووعينا وانفعالنا بطريقة كتابتها بحروف بارزة مطعمة مما يعمق دلالتها ويكثفها بالمعاني والمفاهيم . إن الدال لم يعد محصوراً هنا في الكلمة بحد ذاتها ، وإنما أضيفت إليه الصورة التشكيلية التي جاءت عليها حين يمتزج الشعر بالتشكيل في نسق دلالي واحد يحملنا إلى أعتاب الميثولوجيا بعالمها الغريب الموحي"[1].

وهذا التحليل يؤخذ عليه الإغراق الشكلي ولما يتجاوزه إلى العلاقة بينه وبين المضمون الشعري المولد له ، ومن ثم نحاول الاقتراب أكثر من هذا التشكيل، اقتراباً مرتبطاً بمضمون النص نفسه حيث إن كلمة (والدم) تتصدر السطور الشعرية كلها في هذه المقطوعة مما برر مركزيتها المعنوية ومن ثم موقعها التشكيلي المركزي، (فالدم

(١) القصيدة البصرية / طراد الكبيسي / ص ٢٦/ص٢٧.

شَجرٌ.. والدم قَسَمٌ .. يمرق نوم الشفتين ، والدم باب ... ، والدم عَلَمٌ ... والدم ورد يسقيني ...) ، فالأبيات ملطخة بالدماء ، ويصبح عدم التناسق بين عدد التفعيلات موظفا تشكيلياً بسيلان الدماء في خطوط غير منتظمة تتفاوت طولاً وقصراً ، ويلعب الأبيض والأسود[1] دوره التشكيلي بفاعلية (فالدم) تمثل النقطة المركزية وينفذها بالأسود، وما يسيل منها بالأبيض هي السطور الشعرية التي تتفرع في فراغ الصفحة فتمتد في ضعف وتنتمي للمركزية الدموية بقوة .

ويبدو أن التدفق الدموي المركزي غزير بدرجة تعكس معاناة، وتصبغ الممارسات الحياتية والطبيعة بلون الدم والذي يوظفه بمستويات متباينة فالدم (ورد يسقيني..) فلا شك أنه يستعير الحمرة هنا للورد الأحمر القاني الرامز إلى الحب ، والدم (قسم يمرق نوم الشفتين) يمكن أن تتحرك الدلالة التعبيرية هنا بالتأويل إلى رؤية شبقية تتغزل في حمرة الشفتين النائمتين ... أو أن الدم قسم ممتلىء بالحق المفروض على الشفتين فتنطق به .. والدم شجر .. والدم عَلَم .... فالدم لا يجري في شرايين الكلمات الشعرية التشكيلية وإنما يجرى في رؤى الشاعر ، وصبغ أحاسيسه ومشاعره أيضا.

والمحاولة التشكيلية تستمد جودتها هنا من ناحيتين ، أما الأولى فلأنها تفرض طرقة قراءة عبر الرؤية التشكيلية وهي قراءة تدور بالبصر دورة كاملة حول مركزية دموية، ومن ثم تتجاوز القراءة الأفقية التقليدية، والناحية الأخرى أن التشكيل عبر عن المضمون تعبيراً جيداً عَبْر رسم الكلمات ، وإن كانت هناك في المقابل سلبيات للتشكيل أوجزها في أن التشكيل عبر عن المعنى العام للمقطوعة الشعرية (الدم) بمركزيته وسيلانه وكان ذلك على حساب الصور الجزئية الشعرية داخل المقطوعة والتي اكتفى بجعلها شرايين دموية تُسقى من معين المركز (والدم) ولم تجد الصور الشعرية داخل المقطوعة حظها في التشكيل الشعري الذي اكتفى برؤية كلية .

---

(١) أذكر أن المقصود بالأسود البنط الكبير السميك والأبيض البنط الصغير ، والفراغ هو بياض الصفحة .

والسلبية الأخرى تتمثل في صعوبة القراءة ... بالإضافة إلى أنه على الرغم من نجاح التشكيل إلاّ أنه يحجم الرؤيا الخيالية للمتلقي لاسيما في تمثله للصور الجزئية تحت وطأة التشكيل الكلي لفكرة الدم وسيلانه .

وهذه المحاولة التشكيلية تكتسب مذاقاً خاصاً لا لأنها مبتكرة فهي ليست كذلك، ولكن لأنها تحاول أن تفيد من المصدرين : العربي القديم ، والأوربي الحديث هذا على الرغم مما ذكره (محمد بنيس) و(عبد الله راجع) وتأكيدهما على تميز محاولتهما عن المحاولات الأوربية ، إلاّ أن المد الأوربي قائم في المحاولة بالقدرنفسه الذي يحيى محاولة التشكيل العربة القديمة والتي عرضنا لها في الفصل الأول .

أما حجم التشابه مع المحاولات الأوربية فيكفي أن نقارن بين (شكل٦٨) وهي مقطوعة (الدم) لمحمد بنيس ، وبين قصيدة (أبولنيير) المعنونة بـ(اليمامة المصلوبة والنافورة) وذلك في (شكل ٥٢) ، فأبولنيير يرسم بالسطور الشعرية شكل نافورة مياه نابعة من عين باكية، وتتعرج الكلمات في شكل أقواس ليرسم بالقصيدة شكل النافورة ، إنها الفكرة التشكيلية نفسها التي نُفِذت عند (محمد بنيس) في مقطوعة (والدم) حيث رسم بالسطور الشعرية سيلان الدم في شرايين الكلمات- كما وضحنا -.

وإن كانت المحاولة التشكيلية لمحمد بنيس هنا تمتاز بتحسين الفكرةفيحيي طريقة التشكيل العربي القديم متمثلة في ملمحين :

الأول : إحياء مركزية التشكيل ، فكلمة (والدم) تتصدر السطور الشعرية للمقطوعة مما برر مركزيتها ، وفكرة مركزية التشكيل - سبق تفسيرها في الفصل الأول وهي توحي بولاء لأصول وجذور واجتماع والتفاف نحو واحد ... والواو قد تفيد معنى القسم على حقائق المشاهدة هنا (والدم) .

الآخر : العناية بالزخرفة ووحدات الأرابيسك حيث الدوائر والأقواس والخطوط المداخلة مدعمة بخط مغربي يمثل البعد العميق للأرابيسك (راجع الشكول

٦١/٦٦/٦٧...) . ويمكن عقد موازنة بين هذه الشكول وبعض المحاولات العربية القديمة لاسيما عند المغاربة أنفسهم فسنشعر من خلال الموازنة بحجم المد التراثي في هذه المحاولة التشكيلية (يمكن مراجعة بعض تشكيلات الفـ.. الأول لعقد الموازنة مع تلك المحاولات المعاصرة .. لاسيما الشكول أرقام : ٥/٨/١٣/٩..) .

وتعد فكرة الدائرة ثم التختيم هي أقرب المحاولات التشكيلية لمحاولات (عبدالله راجع / ومحمد بنيس) لاسيما (خاتم ابن قلانس وخاتم الرندي ش ٩).

إذن فهذه المحاولة مزيج عربي أوربي، وقد جعلت من التركيب الخطي الأرابيسكي بعداً بلاغياً بالمفهوم البصري ، وأصبحت اللغة الشعرية جزءاً من التشكيل، والتشكيل جزءاً مهماً من التجربة الشعرية ، فحققت المحاولة للقصيدة التشكيلية إمكانية تواجد الوسيط المثالي لمزج العالم النفسي بالمادي والشعري بالتشكيلي في قصيدة تشكيلية .

أما الطريقة الثانية في هذا المستوى التشكيلي الثالث المعتمد على التحرير اليدوي لتشكيل بنية القصيدة التشكيلية ، فهي طريقة أقل مستوى - في تصوري- موازنة مع الطريقة الأولى ؛ لأنها لا تكتفي بالتحرير الخطي واستغلال إمكاناته ، وإنما توجد إلى جانب التحرير الخطي للنص صورة مرسومة معبرة عن معنى المقطوعة الشعرية.

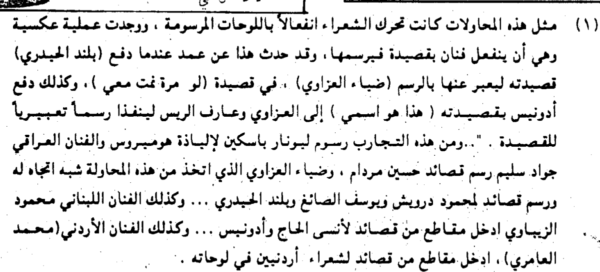
وقبل التوقف مع هذه المحاولة الثانية أود أن أوضح الفرق بين هذه المحاولة التشكيلية وبين ما عرضه د. عبد الغفار مكاوي في كتابه (قصيدة وصورة) حيث إنه عُنى بالقصائد التي نظمت بتأثير لوحات مرسومة أو أصنام منحوته وجاءت القصائد

في بناء عادي غير تشكيلي ، وهنا يبرز الفرق[1].

وأيضاً يوجد فرق بين هذه المحاولة ومحاولة (فرانكلين روجرز)في كتابه (الشعر الرسم) حيث عُني بإحصاء التماثل الاستعاري لفكرة تتكرر في لوحة وفي قصيدة ويحللهما معاً .

إذن فعلى الرغم من تواضع هذه الطريقة التشكيلية الثانية هنا إلاّ أنها تنفرد -مؤقتاً- بقدر من التميز سنعرض له قبل البحث عن جذور التأثير والتأثر لهذه المحاولة.

تمثل التجربة الإبداعية استدارة واحدة من الأزل حتى الآن ؛ لأنها تستجيب للحواس كرد فعل بيئي يتبدل بتبدل التذوق والحضارة. وتأتي الأشكال الطبولوجية[2] في الشعر لتُعيد تفنيد وتقييد إمكانات الشعر لتربطه بتصورات بصرية مكانية منفذة بتصور عقلي واحد هو تصور الشاعر المنفذ للرسم المصاحب للنص الشعري (راجع شكل ٨٠) . والجديد عن المحاولة السابقة هنا هو استقلال المقطوعة الشعرية عن التشكيل المعبر عنها ، فنحن أمام إطارين مرجعيين في تركيب تزامني واحد،



(١) مثل هذه المحاولات كانت تحرك الشعراء انفعالاً باللوحات المرسومة ، ووجدت عملية عكسية وهي أن ينفعل فنان بقصيدة فيرسمها ، وقد حدث هذا عن عمد عندما دفع (بلند الحيدري) قصيدته ليعبر عنها بالرسم (ضياء العزاوي) ، في قصيدة (لو مرة نمت معي) ، وكذلك دفع أدونيس بقصيدته (هذا هو اسمي) إلى العزاوي وعارف الريس لينفذا رسماً تعبيرياً للقصيدة . "..ومن هذه التجارب رسوم ليونار باسكين لإلياذة هوميروس والفنان العراقي جواد سليم رسم قصائد حسين مردام ، وضياء العزاوي الذي اتخذ من هذه المحاولة شبه اتجاه له ورسم قصائد لمحمود درويش ويوسف الصائغ وبلند الحيدري ... وكذلك الفنان اللبناني محمود الزيباوي ادخل مقاطع من قصائد لأنسى الحاج وأدونيس ... وكذلك الفنان الأردني(محمد العامري) ، ادخل مقاطع من قصائد لشعراء أردنيين في لوحاته .

(٢) الطوبولوجيا : رياضة التحولات الشكلية للخطوط .

وتجمعهما فكرة واحدة ، وتصبح عملية التلقي البصري والعقلي وكأنها تقدر تنافساً بين جزئي التشكيل الكلي هنا (الصوة+ النص).

ومن ثم لكي نقترب من تحليل هذه المحاولة فإننا سنستعير محاولة (ليفي شتراوس) من الاستعارة وهي أ : ب = ح : د . أما أ و ب فسنخصصهما بالتحرير اليدوي للنص الشعري ومدى علاقته وتعبيره عن المضمون ، وأما نسبة ج : د فسنخصصهما بالصورة ومدى تعبيرها عن المضمون وأخيراً فإن أ : ب + ج : د = المحاولة التشكيلية المصورة هنا ، وسنتوقف مع محاولتين للتمثيل التحليلي.

أما المحاولة الأولى فهي لعبد القادر أرناؤوط ونذير العظمة (شكل٨٠)وهي مقطوعة[1] شعرية مصحوبة برسم تعبيري، وكلاهما يستمد وجوده من فكرة العنوان (الموت طفل أعمى) ، إلاّ أن الرسم المصاحب للنص هنا يظل مجرد قيمة إشارية غير عضوية ، ويصبح الرسم إذن مجرد ظل للمضون..

ويجسد الموت في شبح تتحرك يده بوردة كمبادرة
غير مخيفة، ولكنها هي الأخرى تظل بعيدة عـن
الأطفال - أطفال الحي وهم يلعبون .. أما الحـي
فازدحم بمظاهر الحياة والحـركة (بيوت / نخيل /
أطفال يتحركون) وكل ذلك في مساحة محدودة تبرز الحيوية . أما الموت فهو مجسد بظل طفل يحاول الاقتراب لإزالة حواجز الخوف .. لكن المسافة بعيدة ويبقى الظل وحيداً وسط فراغ الصفحة الأبيض المعلن للوحدة .. فيبقى الظل حزيناً وحيداً وتسْود وردته المحمولة لتصبغ بلونه الأسود المخيف على الرغم من أنها وردة .

إن نسبة ج : د هنا نسبة مرتفعة حيث حقق الرسم بشكل مباشر وساذج نسبة كبيرة من معنى النص... ولاسيما تجاهل الرسم لنهاية المقصوعة(...والأمهات يطردنه من الحي ..).

---

(١) يسميها الشاعر (قصيدة).

أما نسبة أ : ب في التحرير الخطي،فهي نسبة ضعيفة حيث لا يحمل التحرير الخطي للمقطوعة الشعرية أكثر من خطوط مائلة تعبر عن السقوط والموت .

والمحاولة إذن أ : ب + ج : د = قصيدة تشكيلية صبيانية التنفيذ لأنها تفصل بين التشكيل والنص مهما اشتركا في التعبير عن فكرة واحدة، ثم إن التنفيذ للمجرد بالحسي المادي (الموت) يعد سقوطاً فنياً ، ومحاولة لفرض تصور ذاتي محدود يكبل انطلاق الخيال للمقطوعة الشعرية بهذا التجسيد المادي الطبوغرافي .

والمحاولة الثانية لـ (عبدالقادر أرناؤوط ونذير العظمة) وهي (وبكت المرآة...) (شكل ٨١) لا تزيد كثيراً عن سابقتها ... إلاّ أن النص الشعري جاء محملاً ببعد رمزي أقوى لاسيما عندما تنفعل المرآة ككثير من الرجال .. ولكنها تضطر إلى أن تعكس صورة كل شيء يمر بها دوما رغبة لتعبر عن الاستسلام والجبرية[1].

وفي المحاولة الأخيرة لهذا المستوى يطالعنا (رفيق شرف) بقصيدته (رثاء عربي في عرس فتح) وتأتي مصحوبة برسم تعبيري أيضا، لكن الرسم هنا على الرغم من تعبيريته القوية عن المعنى الشعري المقصود إلاّ أنه يبدو كرسم إيضاحي كتلك اللوحات التوضيحية التي تتولاها دور النشر والصحف مع النصوص الأدبية المنشورة ، ولكننا نتوقف معهاهنا لأن المصدر الإبداعي للشعر والرسم من معين واحد وهو (رفيق شرف) نفسه .

أما النص،فيصور الهزيمة القاسية في ١٩٦٧، وتكونت آنئذ "فتح" كرد فعل للهزيمة ، فالعرس هو التأسيس ، والرثاء لهزيمة العرب والتي عبر عنها بحرقة وكفاءة:

الهزيمة ساكنة كجثة في مساء الشرق
الريح تمزق ثيابها والبيوت تغلق نوافذها

---

(١) التعبير الخطي لا جديد فيه اللهم إلاّ قوله :(وحدثت نفسها) حيث قدم التعبير في نصف دائرة وكأنه رمز للأنطواء والولوج .. ثم كان تصميمها : (لا أريد أعكس أي شيء بعد الآن) قد عبر عن تصميم المرآة بتقارب الكلمات وتلاصق الحروف ليعبر بهذا التحرير الخطي عن تصميم مؤقت ... (راجع ش ٨١).

في مساء الشرق

الدخان كفن رمادي في مساء الشرق .... (راجع ش ٨٢).

والنسبة التعبيرية هنا مرتفعة أ : ب + جـ : د ، ففي (جـ + د) نجد الرسم محاطاً بسواد معبر عن حجم ترديد الشاعر لـ (مساء الشرق) وهو ليل الهزيمة الممتد، والصورة مليئة بحطام النكسة (المآذن / البيوت ...) والحطام يملأ ليل النكسة ، ويظهر فرس غاضب ثائر متحمس ويبدو أنه رمز مقصود لـ(تأسيس فتح). وتأتي لعبة الأبيض والأسود والفراغ لتبرز حجم الهزيمة بسواد مسيطر على الصفحة داخل اللوحة، وكأنه يحاكي النص نفسه بشكل مباشر لأن كلمة (المساء/ومساء الشرق) سيطرت على النص الشعري سيطرة بالغة ، والأشياء المحطمة هي بقايا النكسة التي لحقت برموزنا التراثية .

الرسم والنص الشعري هنا ساقان لجذر نباتي واحد هو القصيدة التشكيلية ، وكل منهما يعمق الفكرة بأداته ، والبصر هنا يجعل الرسم شعراً يرى ويسمع ، فكأننا نسمع صوت الأشياء المتكسرة وسط ظلام الليل، تماماً كما ترسم الكلمات في مدى تخيلنا صوراً جزئية أخرى تتفرع من منطقة الإظلام لنكسة ١٩٦٧. لقد كان رفيق شرف هنا كاتب صور ورسام كلمات[1].

وهذه الطريقة الثانية لهذا المستوى التشكيلي الثالث متواضعة المستوى وذلك للانفصال الكائن بين الرسم والنص الشعري ، وفي القصيدة التشكيلية كلماتوحدا في بناء واحد كلما كان ذلك أجدى . ويأتي الرسم بنفع محدود ، وضرر كثير عندما يحجم خيال المتلقى عند حدود تَصوُر الشاعر المبدع، وهو تصور أحادي كأنه يثبت دلالة واحدة لنص غنى بالدلالات والتأويل ، ومن هنا يبرز ضرر التصوير للنص الشعري بهذه الطريقة المباشرة ، ولأن الرسم داخل على النص الشعري الذي يحتفظ بالأسبقية الإبداعية .

---

(١) هذا تعبير قاله " كمنجز " عن نفسه .

وإذا كنت قد توقفت مع هذه المحاولة التشكيلية - على الرغم من تواضعها فلأن عدداً غير قليل قد شارك بهذه الطريقة في تنفيذ أشعاره نذكر منها : " نزار قباني الذي رسم بنفسه رسماً مصاحباً لقصيدته " الاستجواب"[1]، وكذلك مع قصيدته "طوق الياسمين"[2]، وكذلك تكررت الظاهرة مع (أدونيس/ بلند الحيدري/ رفيق شرف/ منى السعودي الفلسطينية / مع عبد القادر أرناؤوط ونذير ..)[3] .

والعامل المشترك في هذه المحاولة التشكيلية عامل الشعرية وتوحد الفكرة المعبر عنها بالرسم والكلمات ، فالصورة شعرية والقصيدة شعرية ، وتبادلا خيوط الالتقاء وجسور القربى فالصورة الشعرية في القصيدة ، والمناخ الشعري في اللوحة. وتعد هذه المحاولة التشكيلية الأقدم بين محاولات الشعراء العرب في العصر الحديث، والفكرة لها جذور عربية وغير عربية قديماً وحديثاً .

فعند العرب قديماً وجدت الأبيات الشعرية المصاحبة للوحة مرسومة، وكان الشعر ضيفاً على اللوحة - على عكس ما نجده الآن - ومن ثم كان عنصراً تزيينياً ، وأصبحت الأبيات مرادفة للشكل المرسوم فتضيف أو تفسر ، ولكنها تشعرنا دائماً بأنهاجسم غريب منغلق على ذاته ، ومثال ذلك (شكل رقم ١) وهي نمنمات وأبيات مصاحبة ومعبرة عن سيرة عنترة [4].

---

(١) مجلة " مواقف " العدد ١ / ١٩٦٣/ص ٤١.

(٢) الأداب /١٩٥٧/عدد١/ص١٨.

(٣) راجع مجلة "مواقف في أعدادها ٢، ٤ ، ٥، ٦ لسنة ١٩٦٩، وراجع مجلة " الآداب" عدد ١و٨ لسنة ١٩٥٤ وعدد ٢ لسنة ١٩٥٣.

(٤) فضلاً عن المحاولة العكسية وهي الانفعال بلوحة والتعبير عنها شعراً ، لكن الشعر يقدم بمعزل عن اللوحة وهي محاولات كثيرة قديماً وحديثاً عن العرب منها (سينية أبي نواس في وصف أطلال مدائن الفرس/ والبحتري في وصفه الشهير لأيوان كسرى / والمتنبي في وصف رسوم خيمة سيف الدولة برسومها الرومية / وحديثاً راد أبو شادي هذا الاتجاه وتكرر بكثرة في ديوانه (ظل وصوت) ، وأحمد شوقي في وصف (أبي الهول)... •

وقديما سبق الصينيون العرب في هذه المحاولة، والتي مازالت حتى الآن وربما كان رسم الحروف الصينية هو المساعد على ذلك ، ويعبر الصيني "كورش" عن ذلك بقوله "إن الكتابة والرسم فن واحد وأن الشاعر يستطيع أن يرسم الشعر كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت ... وقد أدى هذا السبق الصيني[1] والياباني أن يتبع عدد من الشعراء الأوربيين والأمريكيين القواعد نفسها التي حددها اليابانيون للقصائد والقوانين التي وضعها الصينيون للرسم . وبلغ الأمر ببعض هؤلاء الشعراء أن كتبوا ورسموا قصائد "شرقية" .. تتجه إلى العين مباشرة ... مع عدد محدود من المقاطع والسطور .. أو أبيات شديدة التركيز من نوع (الأبيجرام)[*] "[2] ، ويمكن مراجعة النموذج صيني (شكل رقم ٨٤) للتحقق من السبق الصيني في هذا المجال على المستوى العالمي[3].

أما النماذج الأوربية السابقة واللاحقة على المحاولة العربية المعاصرة فاستشهد لها ببعض النماذج الفرنسية المصورة في شكول (٨٥-٨٦-٨٧) وهي نماذج قديمة في مطلع هذا القرن ١٩٢١ . وحديثه ١٩٧٥م ، وهذا على سبيل المثال لا الحصر ؛ لأن هذه المحاولة التشكيلية كثرت كثرة واضحة عند الأوربيين في العصر الحديث .

---

(١) تعد محاولة الصيني (يوان شين ٧٧٩-٨١٧) وهي قصيدة تشكيلية بعنوان " القصر الوقتي" من أفضل المحاولات المبكرة للقصيدة التشكيلية حيث جمع بين المرأة والقصر بشكل جذري وقالوا : (إن القصر للمرأة هو قصر كينونتها ووجودها هو كينونة القصر) وهذا تعبير يدل على التلاحم الشديد بين التعبير والتشكيل في تلك المحاولة ... - تفصيلاً راجع كتاب (الرسم والشعر - فرنكلين ر.روجرز) ص ١٤.

(*) الأبيجرام : قصيدة موجزة غالباً ما تتألف من بيتين كانت تنقش على قبور الموتى تخليداً لذكراهم ثم تطورت إلى نوع أدبي مستقل .

(٢) النص منقول عن عبد الغفار مكاوي في كتابه (قصيدة وصورة) ص ١٥.

(٣) وجدت في الهند محاولة مشابهة وهي (العمود الطوطمي Totompole) حيث كانت تنصب أعمدة أمام بيوت بعض القبائل الهندية على رأسها نقوش لرموز ومعلومات عن القبيلة. كما وجد عندنا بعض الصور المصاحبة لـ"كليلة ودمنة" النثرية ... .

أما تحديد مصدر هذا المستوى التشكيلي المعاصر عند شعرائنا العرب فأمر محفوف بالمخاطر غير الموثقة ؛ لأن مصادر الظاهرة هنا متنوعة (عربي قديم/ صيني ويابني قديم وحديث/ أوربي قديم وحديث...) وشيوعها على هذا النحو يصعب مهمة التحديد، لكن المؤكد أنهامحاولة غير مبتكرة ، وظلالها التأثيرية محدودة، لأنها أقل محاولات القصيدة التشكيلية تأثيراً ، وتبقى أهميتها التاريخية في أنها أقدم محاولة تشكيلية تجمع بين الشعر والرسم في عمل واحد وموضوع واحد وعلى فراغ صفحة واحدة ، وهذا بدوره فرض على تلك المحاولات نوعاً من الاستعارات المرئية فضلاً عن إثراء العمل بالحركة والحيوية سواء على مستوى النص الشعري أو التشكيل المرسوم، وهي محاولة تمثل مرايا تعبيرية متجاورة لفكرة واحدة ، وهي أثر مبكر لتحرير النص الشعري واعتماد البصر وسيلة تلقي أساسية للقصيدة التشكيلية .

المستوى التشكيلي الرابع

.. ويعلن هذا المستوى الإيجاز مبدأً شعرياً تشكيلياً حتى نصبح أمام القصيدة البيت، ويبالغ البعض كما بالغ الدادائيون الأوربيون فيجعلون القصيدة التشكيلية كلمة أو كلمتين ، وهو اتجاه ضد الدلالة اللغوية، في التعبير الشعري، فهو يقتصد في استخدامها اقتصاداً يصل بها حد التهميش ، وبذلك يفسح للدلالات البصرية التشكيلية حجماً كبيراً ، بل إن الكلمة نفسها سيصبح النظر إليها كقيمة إشارية أو رياضية داخل التشكيل ، وهو تهميش قصدي للدلالة اللغوية .

ومن ناحية أخرى يعتمد هذا المستوى التشكيلي في بعض لوحاته على التفتيت اللفظي، وهي محاولة تشكيلية تمثل في أحد جوانبها امتداداً لعداء الدلالة اللغوية في التعبير الشعري، حيث إن التلقي في هذه الحالة سينصرف إلى التشكيل المرئي للحرف أكثر من متابعته للمضمون التكويني لتلك الحروف (راجع شكل ٥٧/٧٠ /٦٢) ومثل هذا التداعي الحرفي حول كلمة أو مقطع قصير يحدد بدوره العمق البصري والتجسيدي لأعماق التشكيل ، وهنا تتوارى اللغة كقيمة تعبيرية لتحل محلها القيمة البصرية والصوتية بشكل بارز .

وهذا المستوى التشكيلي الرابع لشعرائنا العرب المعاصرين هو نفسه المستوى التشكيلي الثاني والذي سبق أن توقفنا معه في محاولات الأوربيين . وهذا المستوى التشكيلي جاء محدوداً للغاية بين شعرائنا المعاصرين ، والقلة من الشعراء ترسموا خطى الأوربيين بشكل مباشر (ش ٨٩ أ ـ ب / ش ٧٠ / ٦٢).

وأبرز المحاولين لتنفيذ هذا المستوى التشكيلي هو الشاعر اللبناني (عادل فاخوري)، وهو يستعير تنظيرات الأوربيين من الدادائيين والمستقبليين بخاصة، ولذلك فبعض محاولاته توصف بالتشكيل الصوتي والأخرى توصف بالبصرية، وقد يمزج بينهما على نحو ما فعله "مارينتي" في قصيدته المعنونة بحساسية الأرقام : (راجع شكل ٥١).

ولذلك فهذه المحاولة سميت بالشعر الكونكريتي أو الشعر الحرفي ...، والتسميتان تعتمدان على أساس أن الحرف بذاته كصوت وصورة قابل للتشكيل ويمثل قيمة تعبيرية أساسية في القصيدة التشكيلية ، وهذه المحاولة التشكيلية هنا توازي ما يسمى عند الموسيقيين (بالموسيقى الكونكريتية) التي تسمح بإدخال أصوات لا -موسيقية من منطلق أن كل مادة صوتية في الوجود موسيقية بطبيعتها .

وتأتي المحاولة الأولى (لعادل فاخوري) مشابهة إلى حد كبير لمحاولتي (ألن ريدل) Alon Riddell (ش٥٧). ومحاولة الإنجليزي (ايلين سولت)Mary Elen Solt (شكل ٥٨ أ . ب . جـ) . ويتميز عادل فاخوري باستثمار المعطيات الجمالية للخط الكوفي فيشكل منه (هي وهو..) ، ثم (همت : الذات / الصحراء / المدينة..). تشكيلات هي خطية أكثر منها شعرية ، وهي محاولة تذكرنا بمحاولات الخطاطين العرب، وقدراتهم التشكيلية (راجع الشكول ٣/٤/٥/٦/٧/١٨).

وقصيدة (رمية نرد) لـ(مالرمه) يقدمها في شكل طباعي من حروف ذات أحجام مختلفة في سطور مبعثرة في نوع من السقوط الحر المحكوم بالمصادفة التي تنشأ عن ضربة النرد، وكان يقصد أن تكون الصفحة كلها بفراغها هي وحدة القصيدة التشكيلية وكذلك قصيدة (كمنجز) (الجندب) التي بعثر حروفها حتى كونت في النهاية كلمة الجندب Grasshopper . إنها المحاولة نفسها التي يقدمها (عادل فاخوري) في محاولتيه (برغشة[1]/وسحاب)في شكلي(٦٢و٧٠).

ففي محاولة عادل فاخوري (برغشة) ينثر حروف الكلمة بمقطعها الأول(بر) بشكل زخرفي يعبر عن ذوق شرقي ويشير إلى الانتشار الكائن للبعوض.. وانتشار البعوض مزعج فلابد أن يكون التصميم المقابل للإزعاج فوضوى التوزيع لحروف الكلمة في فراغ الصفحة كما فعل

(١) البرغش = البعوض اللساع - المعجم الوسيط (برغ/ص٢٥)/ط٣/١٩٨٥.

"كمنجز" في الجندب(الجراد)[1]. لكن "فاخوري" هنا يقلد "كمنجز" في محاولته على طريقة الأرابيسك العربي المنافي لمدلول اللفظ هنا. وواضح للقارىء التأثر الشديد بـ(كمنجز) بشكل وصل حد المحاكاة حتى لاختيار كلمة التشكيل نفسها (جراد كمنجز // بعوض الفاخوري).

وتأتي المحاولة الثانية (السحاب ش ٧٠) لعادل فاخوري وكأنها محاكاة أخرى للشاعرة الإنجليزية (ماري سولت) في قصيدتها (نبته القرانيا Dog Wood) فهي قد استغلت الدلالة التاريخية والدينية للكلمة وقدمتها في ثلاث لوحات (راجع شكل ٥٨أ .ب . جـ) ، ومحاولة (عادل فاخوري) تعلى من شأن السحاب المتقطع أولاً ثم تتلاقى الوحدات المتناثرة فيصبح السحاب كتلة واحدة كدوامة البحر (در دور) التي صممها في شكل دائري كامل الاستدارة لتظهر دوامة البحر، ثم يبرز ذلك (وز) على صدره بعين الحاسدين ، ويلعب الأبيض والأسود دوره هنا الذي يعلي من شأن الطبيعة ويقلل من شأن الإنسان المتأثر بشواهد الطبيعة (لاسيما السحاب والبحر) ثم الجسد.

إن المحاولتين السابقتين (لعادل فاخوري) تذكرنا بمحاولة (أرنست ياندل)[2] الفرنسي الذي تأثر بتمثال الفنان الروماني (قسطنطين برانكوزي) وهو تمثال بعنوان (القُبلة) فكتب قصيدة جعل من تشكيلها إشارة لمعنى القبلة لكن القصيدة كانت من كلمة واحدة فقط على النحو الآتي : ←———   نعم   نعم نعم

وهي محاولات ساذجة بالطبع ، وسبق أن   نعم   نعم نعم

أشرنا لتلك الأمثلة الأوربية في الفصل السابــق.   نعم

أما المحاولة الثالثة لعادل فاخوري الــذي   نعم   نعم نعم

يستأثر بالأمثلة في هذا المستوى التشكيلي فهي   نعم   نعم نعم

---

(١) راجع : قصيدة وصُورة / عبد الغفار مكاوي /ص ٢٧٢.

(٢) راجع شكل رقم (٥٦) ولاحظ تجسيم صوت (الجراد) تماماً كما جسم فاخوري صوت الباعوض (بر بر بر ..) بهذا التكرار للمقطع الأول من الكلمة .

قصيدته (بجعة)... وهو هنا يقترب من المباشرة التعبيرية بالتجسيم والتجسيد التشكيلي، فيرسم بجعة بكلمة بجعة(شكل٦٩) ثم يجعل من باقي كلمات مقطوعتـه تشـكيلاً يحمل شكل الموج وصوت الموج، فيرسم الكلمات:

(تنكسر فوق سطح الماء

الماء بوتقة القمر ...)

في شكل موج متعرج ، ويحتفظ بكلمتي (ذهب) و(لؤلؤ) ليجعل من تكرارهما بعداً لونياً وصوتياً يتم به أبعاد التشكيل المقصود . وهنا تصبح الكلمات هي المُشكِلة للصورة ، والصورة هي العمق التصوري لمعنى الكلمات ، ومن ثم فآخر ما يفكر فيه المتلقي في هذه القصيدة التشكيلية هو مضمون النص والدلالة اللغوية للتعبير ، .. لقد نجحوا هنا في تهميش دور الدلالة اللغوية، ولكن بلعب صبيانة ترضي الطفل، وتحرك خياله، أما المتلقي الناضج فسيشعر أن التشكيل هنا مجرد فكرة مظهرية جذابة لحين، لكنها تحجم خيال المتلقي عندما تفرض تصوراً فردياً لمضمون التعبير الشعري"[1].

وبالطبع فإن الباحث يبدي تحفظه الشديد على هذا المستوى التشكيلي وعلى وصفه بأنه (قصيدة) ؛ لأننا نفتقر في هذه المحاولات لكثير من عناصر البناء الشعري. انظر معي لهذه المحاولة (شكل ٨٩- أ -)

فالتشـكيل قائـم فقـط عـلى حـروف كلمة (فيروز) ليشـكل بـهـا سـمكة !! فهل هذا شعر ! ؟ (شكل ٨٩ / ٨٨ / ٧٠ / ٦٢ م)

وعلى الرغم من السـبق التنظيـري للأوربيين من الدادائيين والسـرياليين في

(١) راجع (شكل ٦٩) لعادل فاخوري ، وقارنة بشكل (٨٩-ب-) لأبولينير ، لتكتشف مصدر فكرة التجسيد المباشر للمقطوعات الشعرية .

محاولاتهم الطليعية ، إلاّ أن بعض هذه الأفكار التشكيلية قد سبق إليها العرب عندما نوعوا طرق القراءة ، فلم تقتصر على الطريقة الأفقية بل أضافوا الرأسية والمائلة والمتقطعة والدائرية ، وقد وصل الحد بالعرب أن يكتبوا نوعاً بديعياً من الأشعار أطلقوا عليه اسم (المخلعات) - راجع شكل ١٦ - فهذه منظومة شعرية بلغت محاولات القراءات المتنوعة (طولاً وعرضاً وعكسا وميلاً ...) أكثر من مئة محاولة .

إنها المحاولة نفسها التي يكتبها الشاعر الإنجليزي (لان هاملتون فنلاي L.H.Finlay) عندما كتب قصيدة جدارية " بأحرف ضخمة مظللة نضّدت تنضيداً متقناً، واللاحظ أن كلمة (أكروبات Acrobat) تقرأ في القصيدة بأشكال مختلفة"[1]-(راجع شكل رقم ٩١).

A A A A A
C C C C
R R R R R
O O O O
B B B B B
A A A A
T T T T T

وننشر القصيدة على هذا النحو وقد كتبت بأحرف ضخمة مظللة نضّدت تنضيدا متقنا ، وللاحظ ان كلة اكروبات ACROBAT تقرأ في القصيدة بأشكال مختلفة كاملة أو منقوصة .

(شكل رقم ٩١)

لكن المحاولة العربية أفضل لأننا نجمع مع تنويع القراءات قصيدة، أما محاولة (فنلاي) فنحن نجمع من محاولات القراءة كلمة واحدة، فمهارة الصنعة هنا أقل .

أما المحاولة الأوربية القائمة فهي تكوين قصيدة من مادة لفظية واحدة بشكل تبادلي بين ألفاظ الكلمة ومشتقاتها وهو ما عرف بقصيدة التباديل Permutation ... وعندما كتب "بيير كازيبه" قصيدته (التذبذب) ١٩٦٤ قد نظمها من سطوره مكونة من تكراره لكلمة (الشمس) وكلمات أخرى مشابهة لها في الإملاء والنغم الصوتي"[2] فمثل هذه المحاولات تذكرنا بمحاولات العرب القدامي من الشعراء الذين ولّدوا المعاني من الألفاظ المتشابهة الصوت والكتابة ولكن الصياغة كانت تقليدية غير تشكيلية،

---

(١) المعرفة / عدد ١٩ لسنة ١٩٦٤/ مقال ترجمة د. حسام الخطيب بعنوان (الطليعة أدب عصر الصاروخ).

(٢) راجع الدادائيين بين الأمس واليوم /١٨٨. - مترجم ، وكان جيمس جويس يتلاعب بألفاظه بشكل قريب من هذا الاستخدام كقوله : " عندما يقرأ أحدهم ... فأن أحدهم ليشعر أن أحدهم حيال أحدهم مع أحدهم في إحدى المرات ..." - السابق ١٨٧٠ - .

وذلك مثل قول الأعشى :

ولقد غدوت إلى الحانوت يتبعني ... شاومشل شلول شلشل شول[1]

أما الشاعر العربي الذي قال :

سلّت فسلت ثم سل سليها ... فأتى سليل سليلها مسلولا

فهي محاولة تقترب من مفهوم قصيدة التباديل الأوربية التي تتلاعب بحروف لفظة واشتقاقاتها ، وهناك أمثلة كثيرة من شعرنا العربي وذلك لغزارة مفردات لغتنا العربية وعنايتها بالاشتقاق وحرصها على إبراز الفروق بين الألفاظ إلاّ أن مثل هذه المحاولات كانت مستكرهة من العرب ، ولم تكثر لأنها رمز لعدم الفصاحة .

وبعد

١-١ فظاهرة القصيدة التشكيلية في شعرنا العربي الحديث محدودة ، وأن الشعراء الممارسين لها فئة قليلة وبعضهم اكتفى بتجربة واحدة وأقلع عنها ، والبعض الآخر مازال مصراً على أنها واحدة من أبرز محاولات التجديد الشعري .

١-٢ والظاهرة لم يكتب لها بعد الانتشار الكامل ؛ لأن الشعراء الممارسين لها غير مشهورين اللهم إلاّ إذا استثنينا (أدونيس ومحمد بنيس...)، ومن ناحية أخرى فإن النقد لم يعط الظاهرة حقها بالعرض والتقديم والتقييم ، واكتفى النقد بمقالات طائرة محدودة أو بحوث مهرجانات قصيرة وأخص هنا محاولة (طراد الكبيسي)[2] السبّاقة ثم محاولة (بور شاوول)[3] المتأخرة نسبياً ، ثم كانت محاولة ثالثة مطولة (لشربل داغر)[4] ، هذا بالإضافة إلى "المانفستو" الذي

(١) .. كلها صفات للكلب الذي تبعه وهو في طريقه إلى الحانوت .

(٢) من بحوث المربد الشعري .

(٣) من بحوث البابطين / بالقاهرة .

(٤) في كتابة (الشعرية العربية الحديثة - تحليل نصي -).

أعده " محمد بنيس " عن محاولته وما ذكره في كتابه "ظاهرة الشعر في المغرب العربي".

١-٣ ويبدو أن قلة وندرة المحاولات النقدية لهذه الظاهرة عائد أساساً إلى الإمكانات التي ينبغي أن يتحلى بها الناقد من تمكنه من رؤية جمالية خاصة تستطيع أن تسبر غور المحاولة وتفهم أبعادها التشكيلية ، وهذا يحتاج إلى استعداد خاص، والناقد اللغوي التقليدي خارج المحاولة ، والناقد القادر على نقد الشعر لابد له من ثقافة تشكيلية واستعداد فطري لتذوق جماليات التشكيل لتقييمه والبحث عن جدواه من خلال النص الشعري. وبالطبع فإن ندرة النقدات للظاهرة حجمت انتشارها وقللت التعريف بها .

١-٤ أما المحاولات النقدية المحدودة،فقد شهدت تداخلات في المصطلح، لأن أكثر هذه المحاولات مقالات اكتفت بعرض مستوى واحد من التشكيل ومن ثم كثرت المصطلحات التي خلقتها وأوجدتها الظاهرة نفسها (البصرية / الملموس / الحرفي/ التجسيدي/ المرئي ...) - وسبق عرض قضية المصطلح في المقدمة.

٢-١ وجاءت مستويات التشكيل على حسب نوعية التشكيل وطريقته لا على حسب النص الشعري نفسه وتوجهاته أو موضوعاته أو تمذهبه ، فتنوع التشكيل هو الذي فرض هذا التقسيم لمحاولات الشعر العربي، وهو نفسه مستوى التشكيل للظاهرة في الشعر الأوربي - كما رأينا - إلا أن محاولاتنا في شعرنا المعاصر قد زادت بمحاولة خاصة لـ(محمد بنيس وعبد الله راجع)، تلك التي حاولا فيها التوسط بين المد التراثي والعطاء الأوربي ، وهي المحاولة التشكيلية الثالثة التي عرضنا لها في هذا الفصل .

٢-٢ ومن خلال عرضنا لمستويات التشكيل في شعرنا المعاصر،لاحظنا التوجه الكامل لتقليد ومحاكاة المحاولات الأوربية حتى أن بعض التشكيلات جاءت هي هي في الفكرة والتنفيذ، ونستثني محاولات (محمد بنيس وعبد الله راجع) التي

حاولت إحياء التشكيل العربي القديم مع قدر من المد الأوربي. وهذا يشير بدوره إلي القطيعة المعرفية بين بعض الشعراء المعاصرين وبين تراثهم، لاسيما أن التراث شهد هذه المحاولات التشكيلية المتنوعة في وقت باكر جداً قبل المحاولات الأوربية. والتفات شعرائنا للظاهرة عن الأوربيين يمثل تحولاً حدثيًا، بينما حُكم علي هذه الظاهرة في تراثنا بالتخلف !.

إن التوجه إلي الأوربيين لا يغني عن التزود من التراث العربي لاسيما في فن الشعر بخاصة، ولأن لكل شعر مذاقه وأسراره الخاصة في كل لغة.. وعدم التوجه إلي التراث هنا كان مجرد قفزات في الهواء خرجت ببعض المحاولات إلي محض تشكيل صبياني أبعد ما يكون عن الشعر كما رأينا في المستوى التشكيلي الرابع.

٣.٢ ويبدو أن السعي إلي التميز أو الريادة أو ملاحقة التطور التقني العالمي من أبرز الدوافع التي تغري بتقليد الظاهرة دونما تعمق في فلسفاتها، وأورد أن أسجل هنا أن أكثر الشعراء محاولة في ظاهرة التشكيل هم شعراء المغرب العربي ولبنان بخاصة؟.

٣.٣ وكان يمكن للمحاولات التشكيلية أن تظهر تميزاً وتفوقًا علي المحاولات الأوربية المقلدة لو استثمر الشعراء إمكانات الخط العربي وأنواعه المتعددة استثماراً جماليًا، وهو أمر تفوق فيه العرب القدماء، ولذلك فإن المحاولات التي حاولت استثمار الإمكانات المطاوعة للحرف العربي وجماليات أنواعه اقتربت من التميز، كما رأينا عند (محمد بنيس وعبد الله راجع) ... ثم إن التفكير في الاستثمار قد أوحي للشاعر عادل فاخوري بتشكيلات مبتكرة مع الخط الكوفي الذي استعان به في التنفيذ (ش ٨٨).

٤.٣ ومن ناحية أخرى لاحظنا أن محاولات التشكيل الشعري شابها بعض

محاولات الأزدواج التعبيري، فالشعار بكتب والرسام (مثل العزاوي) يرسم وينفذ التشكيل وهذه محاولة غير مستحسنة في القصيدة التشكيلية، لأن توحد الرؤية والرؤيا الإبداعية عامل مهم جداً في القصيدة التشكيلية وعلي الأقل سنكون أمام مستوي تعبيري واحد.

٥.٣ وأيضًا فإن المحاولات التشكيلية التي نفذها الشعراء بخطوط أيديهم كانت أصدق تعبيراً من الاستعانة بحروف المطبعة الأنيقة الباردة شعوريًا، لأن التعبير اليدوي به حرارة الرعشة الإبداعية ومصداقيتها، ومن ثم فإن المحاولات القليلة التي نفذها الشعراء بأيديهم كان لها مذاقها الخاص.

١.٤ لاشك في أن للظاهرة التشكيلية إيجابياتها الممكنة، وسلبياتها القائمة على مسيرة الشعر العربي المعاصر.. أما السلبيات فكثيرة في الظاهرة التشكيلية وأشرت إليها تفصيلاً عبر التحليل والتنظير، وأهم السلبيات أن مضمون النص التشكيلي يتسم بالغموض المبالغ فيه أو السطحية المبتذلة، والتي خرجت ببعض النصوص بعيداً عن نفوذ الشعر، كما أن العناية زادت بالتشكيل أكثر من النص الشعري نفسه وهو الأساس، والمفروض أنه هو المفجر للتشكيل. كما أن القصائد مالت إلى القصر الذي وصل حد القصيدة البيت، ولكن دونما تكثيف صياغي وفكري.

٢.٤ وبعض مستويات التشكيل تمثل نزوة مؤقته وأتوقع أن تختفي تدريجيًا وذلك مثل ما جاء في المستوى الثاني والرابع، لأن المحاولات ساذجة ومباشرة، أو هي محاولات خرجت من حدود الشعر وأقل معطياته وعناصره، لتنفتح على تشكيل محض، وبعض محاولات المستوى الرابع كانت أقرب إلى النكات منها إلى العمل الشعري التشكيلي، وفي المستوى الثاني عمد أصحابه إلى استثمار فراغ الصفحة مع الأبيض والأسود لتقديم النص الشعري في إطار

مرسوم (قبر/ رجل/ قنينة/ برج..) وهذه محاولات تشكيلية ساذجة وأفقها أكثر من محدود وتعبيرها التشكيلي فيه من الصنعة الكثير والمباشرة الأكثر.

٣.٤ واعتقد أن الاستمرارية تكمن في المحاولتين الأولى والثالثة بالتحديد ذلك لأن المحاولتين تعنيان بالنص الشعرى عناية أساسية، وتجعلان التشكيل مجرد امتداد للمد الشعري كإظهار الوقف والموسيقي والمعنى... والحقيقة أن إمكانات الشعر الحر وحرية التفعيلة يمكن أن تغذي المحاولات التشكيلية والتي يقترب أكثرها من التشكيل التجريدي، وهذه لأنها تترك للقارئ المبصر حرية التأويل التفسير والتخيل والاستمتاع.

وإذا أضفنا إلي حرية التفعيلة وإمكاناتها المطاوعة للتشكيل جماليات وأنواع الخط العربي، فلا شك أن مجال التشكيل سينفتح لصالح النص الشعري، ولصالح القصيدة التشكيلية بصفة عامة. وذلك لأن تقدير مستوى التلقي البصري أصبح حقيقة مهمة وفراغًا لابد من استثمارة بشكل فني مناسب لإمكانات ومعطيات النص الشعري، والتشكيل غالبًا ما يحدد بدوره طريقة قراءة بعينها، ولذلك يلعب التفتيت دوراً مهمًا في هذا المجال فضلاً عن الخطوط الرأسية والدائرية والمتعرجة، حيث لم تصبح القراءة الأفقية هي الممكن الوحيد الآن مع النص الشعري. وهذا بدوره يطور شكل القصيدة العربية تطوراً يتوافق مع الإمكانات الموسيقية للنص. وربما أن التشكيلات الممكنة ستفتق العقل الإبداعي عن إمكانات تجديدية ممكنة على مستوى الموسيقى الشعرية أو المضمون الشعري. ولا شك أن دراسة هذه الظاهرة قد مكننا من رصد تطور شكل القصيدة العربية المعاصرة، وهو جانب أغفله النقد العربي الذي ركز على المضمون والموسيقى بشكل أساسي.

١.٥ إننا لن نسعد بالتقليد الأوربي، ولكن سعادتنا تكمن في استثمار الفكرة لصالح خصوصية الشعر العربي، وإننا لن نسعد - بالقدر نفسه - لتقليد المحاولات العربية التشكيلية القديمة، لأنها ستكون محض تقليد ومحاكاة، وتلك محاولات قديمة كانت له رؤيتها الحضارية والذوقية التي خلّقتها وعبرت عن مرحلتها، فلا نرغب في ردة شعرية تشكيلية، ولكن يمكننا أن نفيد من المحاولات التشكيلية العربية لنتطور تطوراً يستجيب لواقعنا الحضاري والذوقي والمعرفي التقني.

والتطور لشعرنا العربي يعني أن يسير سيراً طبيعيًا ،لأن القفزات المقلدة لا تحقق تطوراً طبيعيًا، وهذا ما حدث في أوربا في مطلع هذا القرن الذي شهد (المستقبلية والدادائية والسيريالية) ثم محاولا كمنجز... وكلها حملت عبء التطوير الشعري لملاحقة التطور العلمي التقني وهذا قياس فيه كثير من الخلل الذي يذكرني باستعارة التقسيمات السياسية لتقسيم العصور الأدبية مع الفارق الكبير بين التغير السياسي السريع جداً، والتغير الأدبي البطيء جداً.

٢.٥ أما الأمر الأخير فهو موجه إلى بعض الشعراء الذين يبدأون من النهاية لا من البداية فتتحطم تجاربهم الشعرية تحت وطأة التقليد أو البساطة الشديدة أو الغموض الملغز، وكان «أبو شادي» بنشاطه الموفور قد بدأ معجبًا بمطران... ولم يبدأ من أبي تمام والمتنبي وزهير وعلقمة... والنتيجة أنه انفتح على كل جديد ورحب به دونما تقديد للأبعاد الممكنة وما يهمنا أن تجاربه الشعرية الشخصية مالت إلى البساطة وتخففت من العمق والقوة على المستويين اللغوي والفكري على الرغم من امتيازه في التنوع لموضوعاته الشعرية، فالشعر بخاصة فن يحتاج إلى خلفية ثقافية وينبغي للشاعر الباحث عن

التميز ألا يغفل أشعار العباسيين بخاصة وقد تميز «أودنيس»[1] و... «عفيفي مطر» و«محمد بنيس» من الحداثيين لأنهم بدأوا بداية صحيحة وأفادوا من محاولات «النواسي» كما أفادوا من محاولات «بودلير».

١.٦ من الواضح أن محاولات التشكيل الشعري المعاصرة قد جعلت التشكيل تابعًا للمضمون وأصبحت الجمالية تتمثل في حجم الاندماج أو التماثل بين التشكيل والمضمون، ولعل لجوء الشعراء إلي قصار القصائد لتنفيذ مستويات التشكيل قد ضيع عليهم فرصة ذهبية وأعني أن طوال القصائد كان يمكن أن تعطي لهم فرصة لتنفيذ تشكيل شعري بصري خارجي يتوافق مع البناء الداخلي للقصيدة لاسيما مع القصائد الدرامسة التي تبنى بشكول مختلفة كالشكل الدائري أو الحلزوني أو الخطوط المتقاطعة أو المتوازية فلو استثمر هذا البناء الداخلي مع التشكيل الخارجي، لفتح أبوابًا جيدة لمحاولت تشكيل تجريدي وهندسي ولابد أنه سيتوافق بشكل أو بأخر مع المضمون الشعري النصي للقصيدة.

٢.٦ ظاهرة التشكيل الشعري توثق الصلة دائما بين حدث الكتابة وفعل التلقي، لأن أكثر من حاسة تقوم بالاستقبال وكأنها تعيد البناء التأويلي للنسق الإبداعي الكائن في القصيدة التشكيلية، وهو نسق يستعير دلائل غير لغوية، مما يجعل القصيدة التشكيلية تحاور المتلقي من موقع التجاوز لقيم جمالية تقليدية، لأنها محوطة بقيمها الجمالية المستحدثة.

فالتقطيع النصي المعلن للفرادنية يختلف عن تشكيل البناء الكلي والتشكيل المركزي للقصائد العربية التشكيلية القديمة. والقصيدة التشكيلية قد تحملت

---

(١) يعترف أدونيس بأن قراءاته في أدب الأوروبيين هي التي أرشدته إلى قيمة شعرائنا القدامى كأبي العلاء والنواسي وأبي تمام ...

بأنساق سيميولوجية كالتصوير والرسم والخط ولكن هذه الأنساق امتزجت باللغة الشعرية واتصلت بها لا باعتبارها نوذجا ولكن باعتبارها مكونًا للتشكيل، لأن السيميولوجيا لا يمكن بناؤها ما لم تكن اللغة عنصراً بنائيًا أساسيًا - كما قال بارت - الذي أضاف بأن السيميولوجيا استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات. إذن فتهميش الدلالة اللغوية في كثير من تنظيرات الحداثيين للتشكيل الشعري، سيبقى مجرد وجهة حبيسة.

١.٧ وإذا كان الشعر العربي قد استجاب للظاهرة التشكيلية تحت وطأة البريق الحداثي أو لمحاولة النقش علي الثوب القديم في شكل إحيائي محدود، فإن حجم الاستجابة مازال محدوداً، لأسباب عديدة ذكرتها، ومعنى ذلك أن الانسجام مع هذه الظاهرة في طوره التكويني لما يتم بعد، بل ولما ينتشر بعد الانتشار المرتقب لظاهرة فنية.

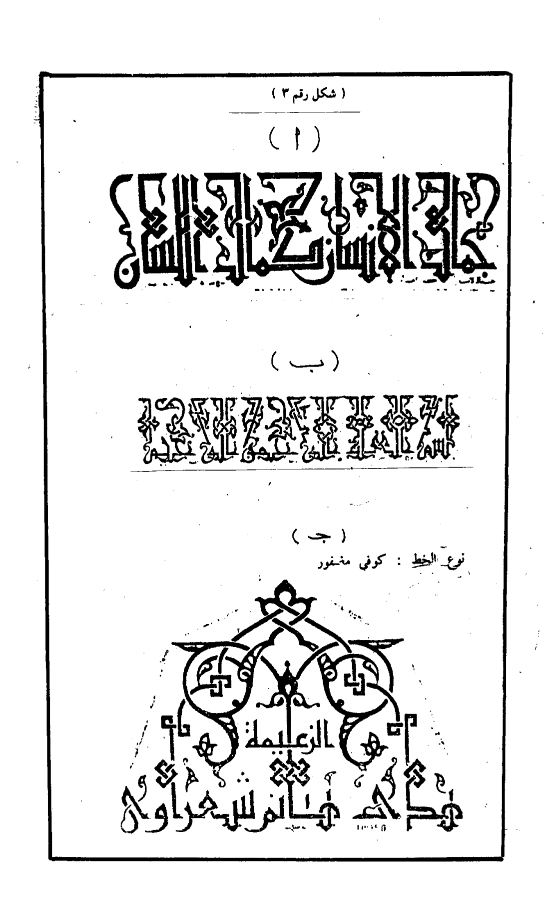
ومن ناحية أخرى فإن النماذج التشكيلية التي توقفنا معها - وهي قليلة بالقياس مع المنتوج الشعري المعاصر - لم تسهم بعد بدور فعال في تطوير الشعر العربي، وما زالت الفوائد محدودة، وإذا كان التنظير للقصيدة التشكيلية قد حمل الكثير من الآمال العراض لتطوير الشعر العربي، فإن النماذج التطبيقية يبدو أنها لم ترق بعد إلى طموحات التنظير .

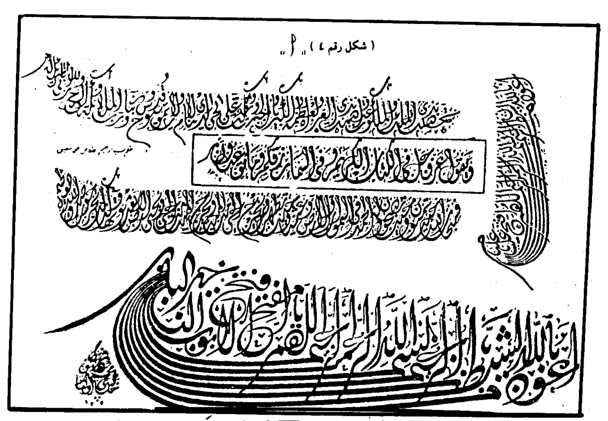
وعلي الرغم من هذا التقدير العام إلا أن بعض مستويات التشكيل الشعري تحمل في طياتها بذور التطوير التي يمكن أن تشكل معياراً للقيمة يقاس عليه، راعتقد أن هذه الظاهرة التشكيلية لو كتب لها الانتشار لاجتذبت الكثير من الشعراء المعاصرين الذين يمكن أن يسهموا بشاعريتهم في إيجاد نصوص شعرية ناضجة تشكيليًا لتتجاوز حدود التجريب أو التخريب، وتفيد الشعر من الفنون، وتفيد الفنون بالشعر .

الدوحة في : ٣٠ / ٢ / ١٩٩٥م .



(شكل رقم ١)

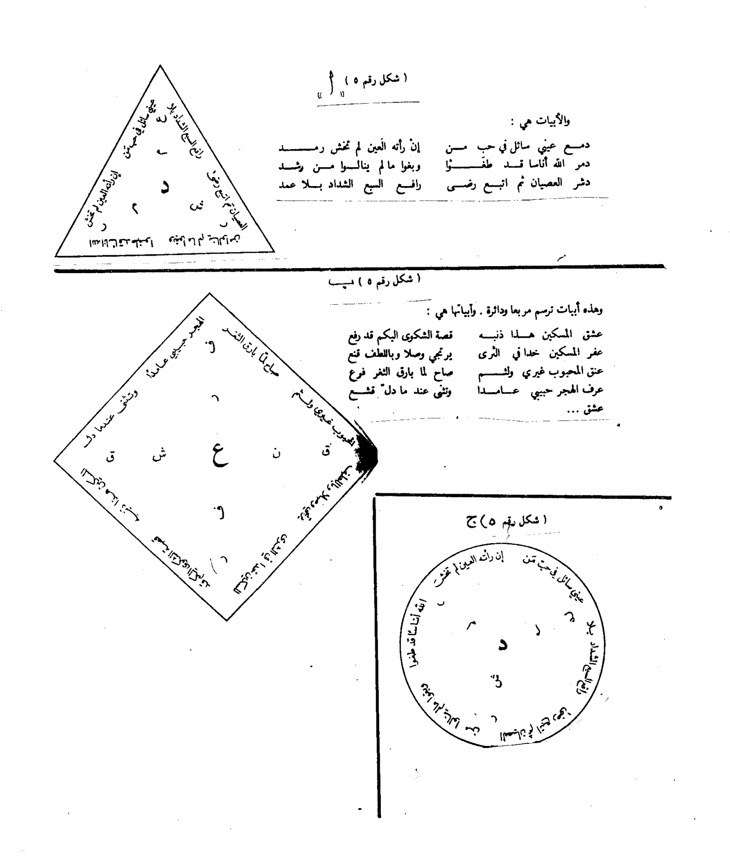

(شكل رقم ٣)
(أ)
(ب)
(ج)
نوع الخط : كوفي مضفور
الزعيمة



(شكل رقم ٤) « أ »



(شكل رقم ٤) ب



(شكل رقم ٥) أ

والأبيات هي :

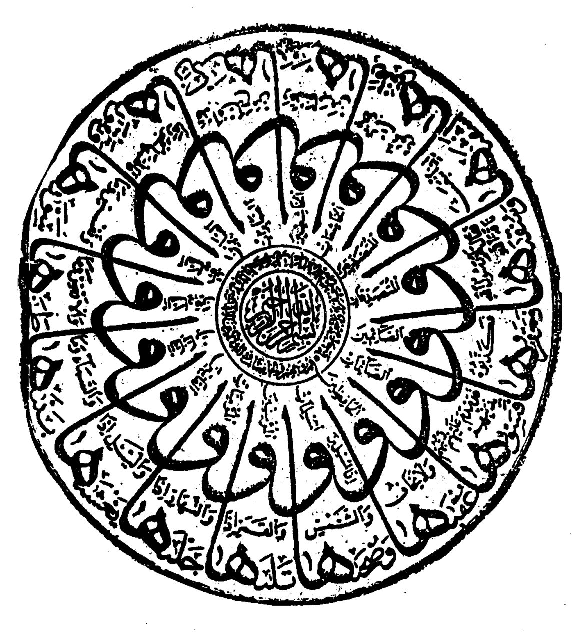
دمع عيني سائل في حب من   إنْ رأته العين لم تخش رمد
دمر الله أناسا قد طغَوْا   وبغوا ما لم ينالوا من رشد
دشر العصيان ثم اتبع رضى   رافع السبع الشداد بلا عمد

(شكل رقم ٥) ب

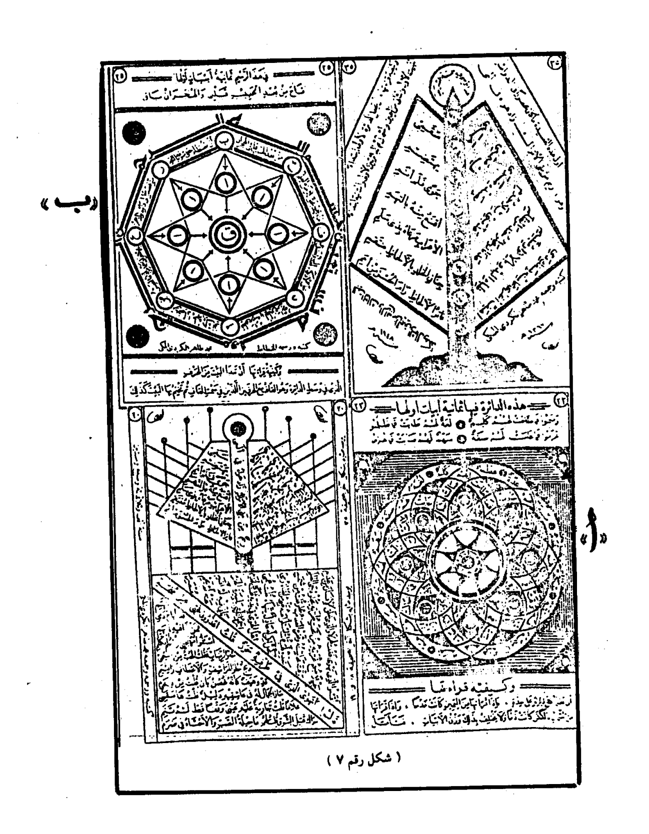
وهذه أبيات ترسم مربعا ودائرة . وأبياتها هي :

عشق المسكين هذا ذنبه   قصة الشكوى اليكم قد رفع
عفر المسكين خدا في الثرى   يرتجي وصلا وباللطف قنع
عنق المحبوب غيري ولثم   صاح لما بارق الثغر فرع
عرف الهجر حبيبي عامدا   وتثنى عند ما دلّ قشع
عشق ...

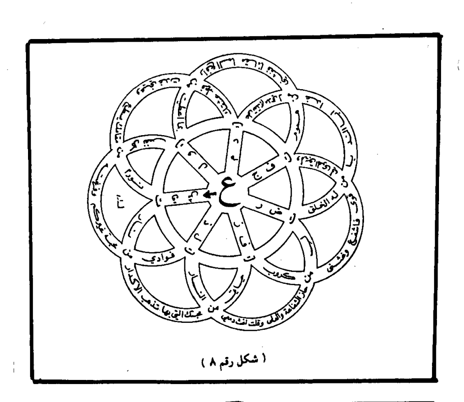
(شكل رقم ٥) ج



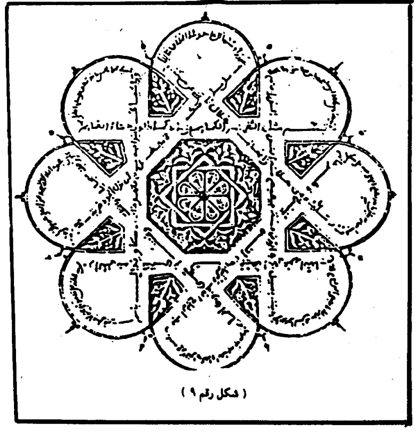
(شكل رقم ٦)



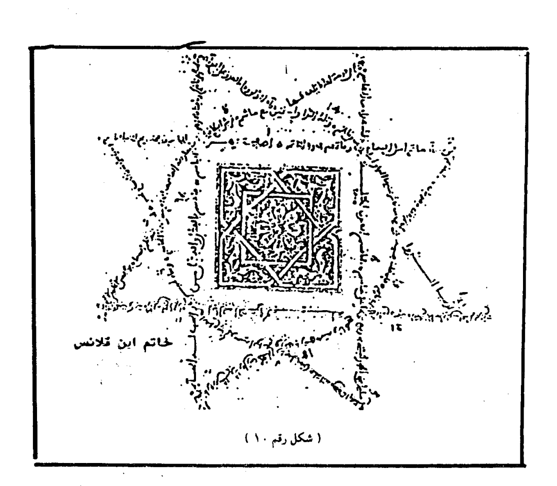
(شكل رقم ٧)



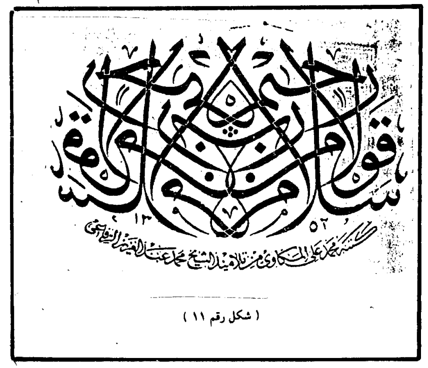
(شكل رقم ٨)



(شكل رقم ٩)



(شكل رقم ١٠)

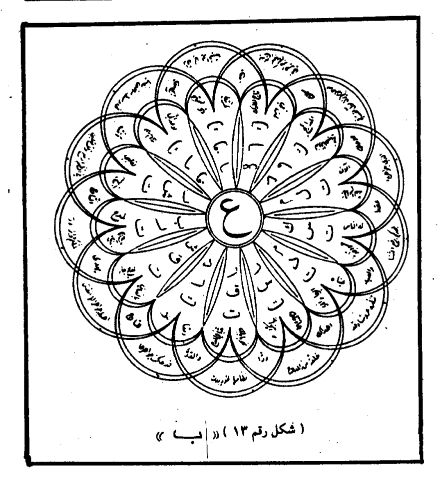


(شكل رقم ١١)

١ - نظاما الرمز إلى العدد بحروف الهجاء في المشرق والمغرب العربيين

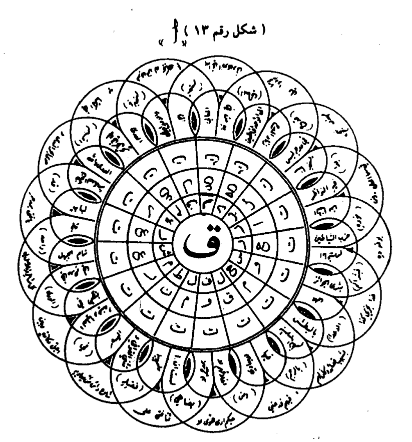
	الأعداد ورموزها								
	واحد	اثنان	ثلاثة	أربعة	خمسة	ستة	سبعة	ثمانية	تسعة
في المشرق	ا	ب	حـ	د	ه	و	ز	ح	ط
في المغرب	ا	ب	حـ	د	ه	و	ز	ح	ط
	عشرة	عشرون	ثلاثون	أربعون	خمسون	ستون	سبعون	ثمانون	تسعون
في المشرق	ي	ك	ل	م	ن	س	ع	ف	ص
في المغرب	ي	ك	ل	م	ن	ص	ع	ف	ض
	مائة	مائتان	ثلاثمائة	أربعمائة	خمسمائة	ستمائة	سبعمائة	ثمانمائة	تسعمائة
في المشرق	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ
في المغرب	ق	ر	س	ت	ث	خ	ذ	ظ	غ
	ألف	ألفان	ثلاثة آلاف	أربعة آلاف	خمسة آلاف	ستة آلاف	سبعة آلاف	ثمانية آلاف	تسعة آلاف
في المشرق	غ	بغ	حغ	دغ	هغ	وغ	زغ	حغ	طغ
في المغرب	ش	بش	حش	دش	هش	وش	زش	ح ش	طش

(شكل رقم ١٢)



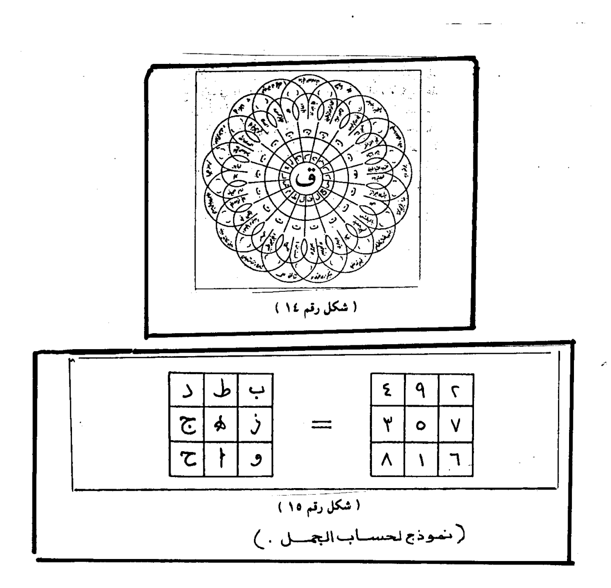
(شكل رقم ١٣) « ب »

(شكل رقم ١٣)



ترعرع لباب قد حوى لجز الذي ... وأقسم لي في كل بحر تعلق
تبدى الهدى وآله الشمس في الذ ... ب بالنجم والأعلام فيه تألق
تسمت الهدى بالنجم طوبى لمن له ... بجيبك يالنجم العالي تعلق
تلألأ إلى نجم بدا في الهوى وفي ال ... معالي إلى الخلق يضيء تحلق
ترعرع به مثل في المعالي تمرتبا ... وإن الدرع في موجه ليس تنبلق
لفحت زناد الملح قدح مهذب ... للنجم بدا فيه الخواطر تارق
تبسم سنا نجم بدا في سما العلى ... ومن نوره حزب الشياطين تحرق
تبرك الثنا من نوره يرلوده ... لبشرالثم بشرى الجوائز توفق
تسرحه أنالهم لبشرالثم شعا ... تجرى كلا الاعداء بالبطش تسحق
تسوق على الاعدا بخلب لعائد ... وكان لهم بالرجم فيها تمزق
تحمه بخلب النقم بالرجم فيهم ... لـدعني ومن اللائهم تحوطق
تلك لإسعادي ومن حبكم لرى ... هوى لابناهي است. الا اتنق

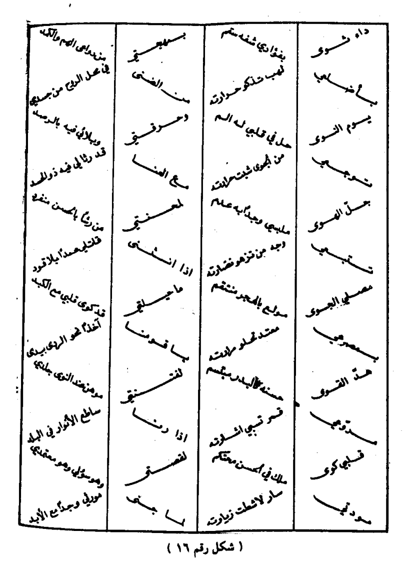
تلوه بمدح لابناهي لنا فتى ... على فضله تثني الليالي وتنطق
الملك بنظم لفضله شائع، ولش من ... بمالمه في العليا وعيه لـرمق
لشمت اليه في أجل مكانة ... ومن الورى في مدحه لي تنطق
لمره بنظمي في الورى كل شاعر ... وبالامل لي بالله فيه تسرق
لشمه تمام الجميل والله بانتي ... بمدحه لا شح الهدى منه ترفق



(شكل رقم ١٤)

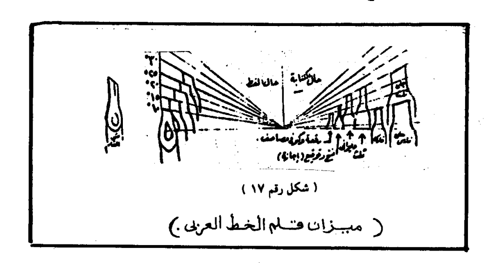
(شكل رقم ١٥)

(نموذج لحساب الجمل .)



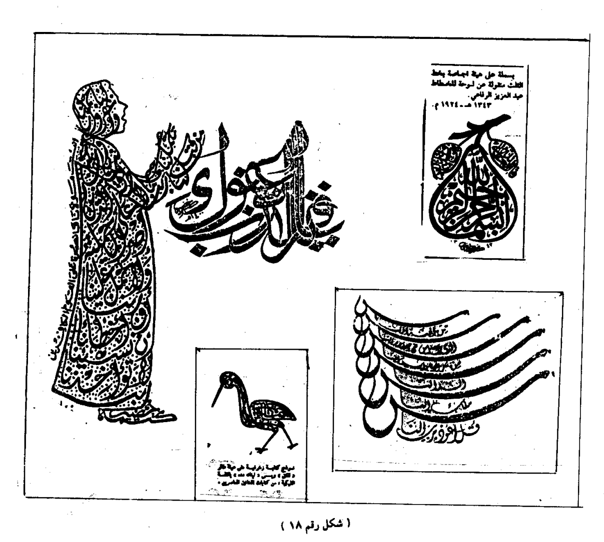
(شكل رقم ١٦)

(نموذج المخلعة ..)

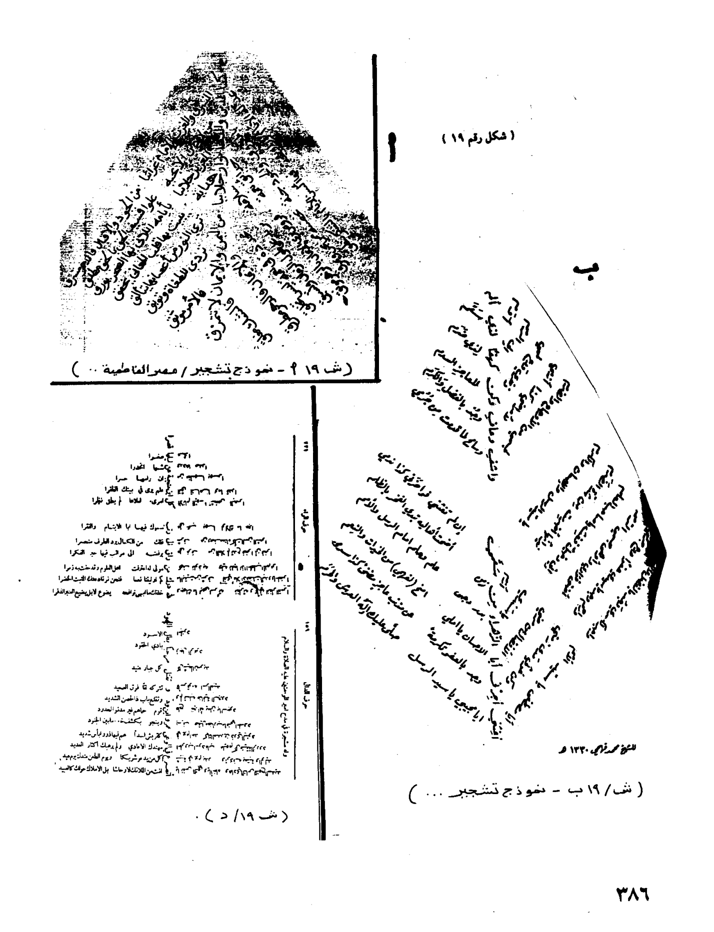


(شكل رقم ١٧)

(ميزان قلم الخط العربي)


بسملة على هيئة الجماسة بخط
الثلث منقولة عن لوحة للخطاط
عبد العزيز الرفاعي.
١٣٤٣ هـ - ١٩٢٤ م.

(شكل رقم ١٨)

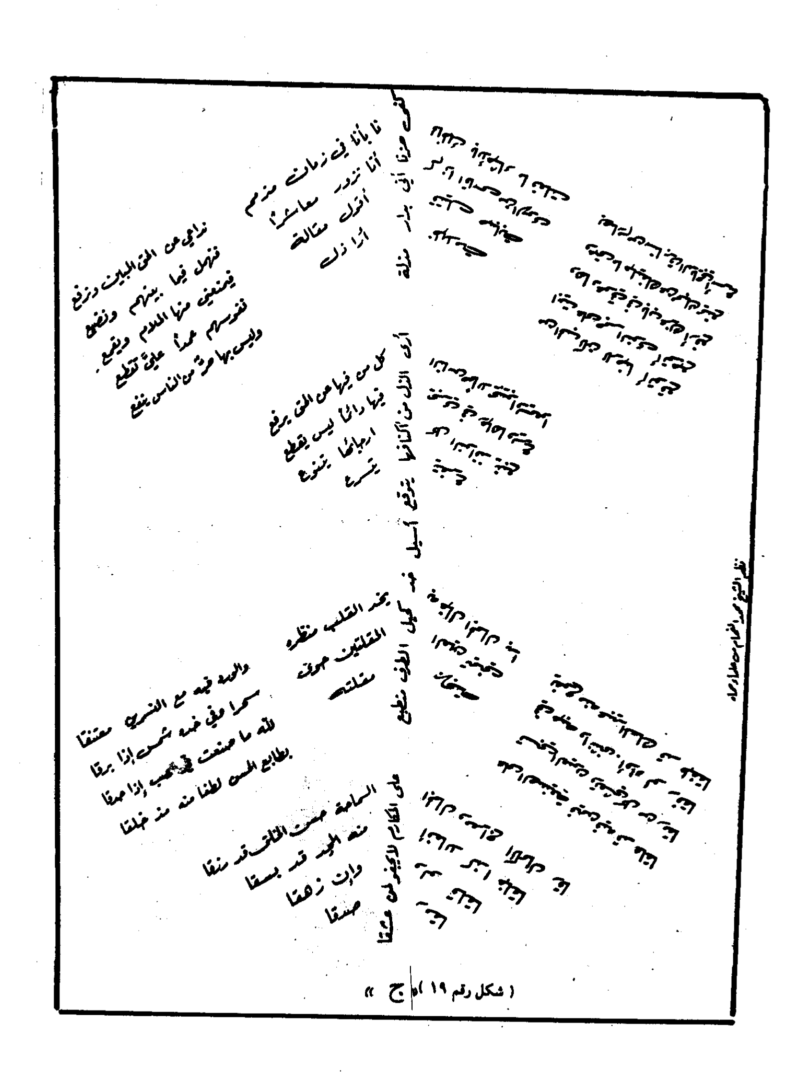


(شكل رقم ١٩)

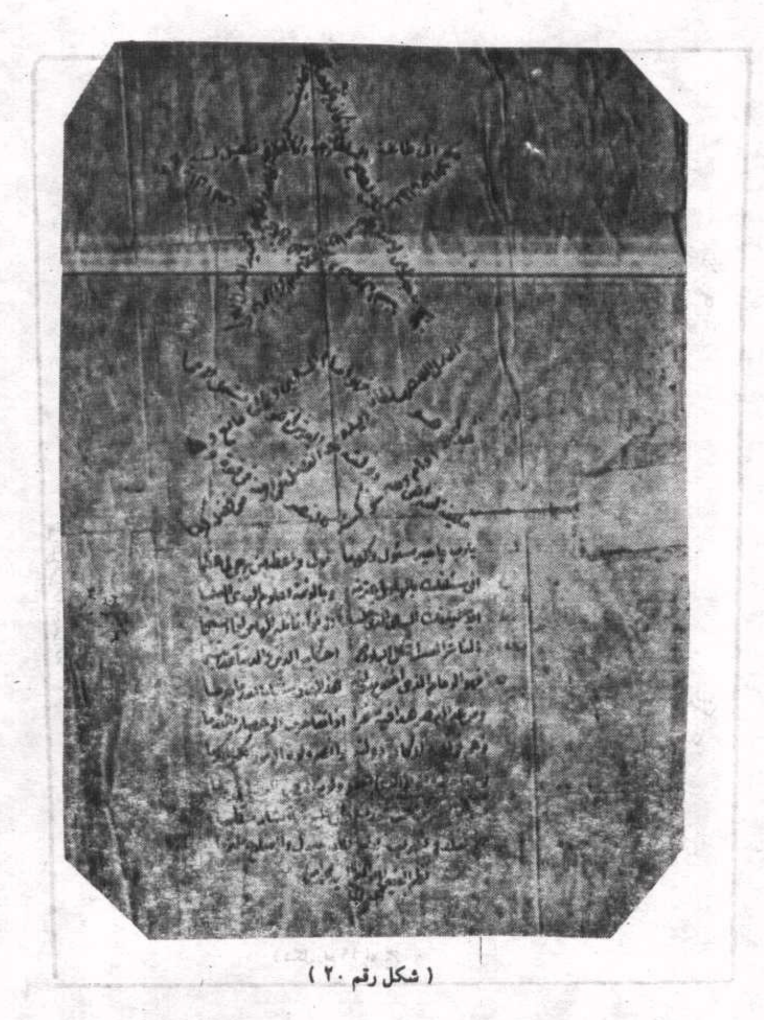
(ش ١٩ أ - نموذج تشجير / مصر الفاطمية ..)

(ش / ١٩ ب - نموذج تشجير ...)

(ش ١٩/ د) .

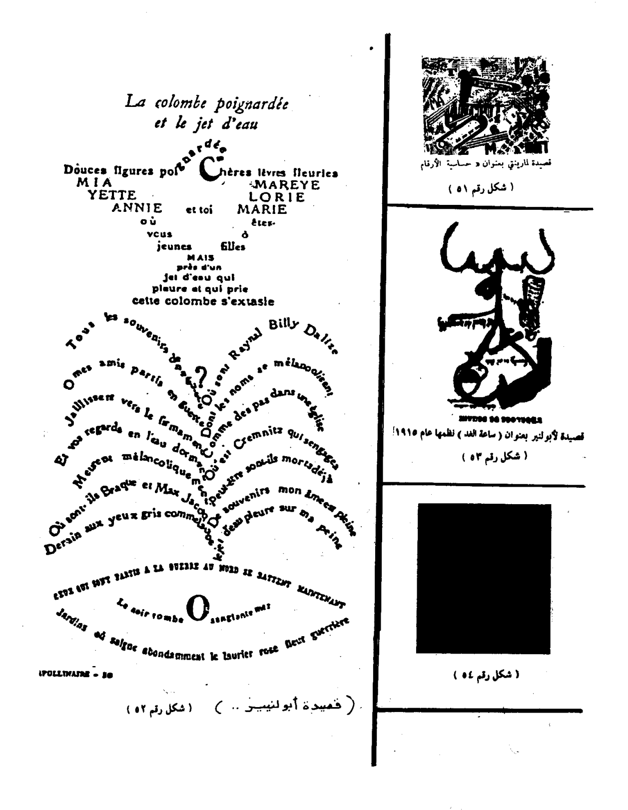


(شكل رقم ١٩ « ج »)



(شكل رقم ٢٠)

(مخطوط لشعر هندسي .)



(قصيدة أبولنيير ..) (شكل رقم ٥٢)

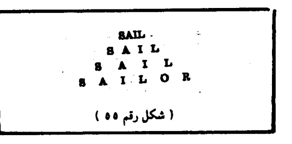
قصيدة لمارينتي بعنوان « حساسية الأرقام

(شكل رقم ٥١)

قصيدة لأبولنير بعنوان (ساعة الغد) نظمها عام ١٩١٥!

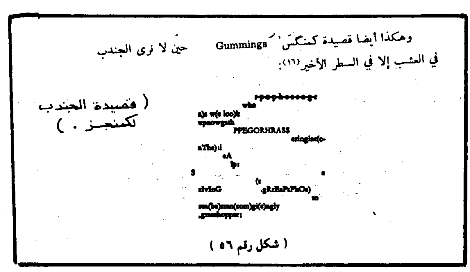
(شكل رقم ٥٣)

(شكل رقم ٥٤)



(شكل رقم ٥٥)

وهكذا أيضا قصيدة كمنكس Gummings حين لا نرى الجندب في العشب إلا في السطر الأخير(١٦):

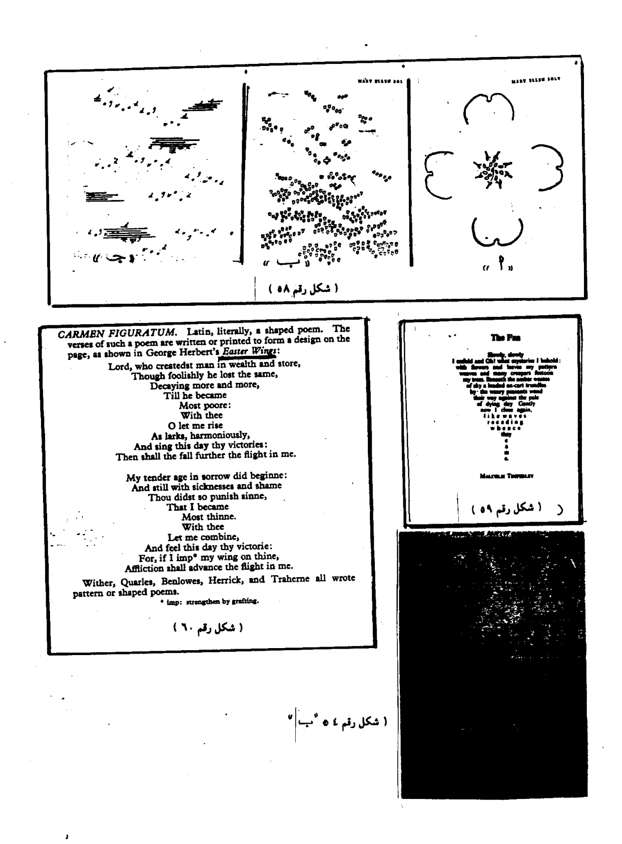


(شكل رقم ٥٦)

Revolver II

Alan Riddell

(شكل رقم ٥٧)



(شكل رقم ٥٨)

The Fan

Slowly, slowly
I unfold and Oh! what mysteries I behold:
with flowers and leaves my pattern
weaves and many creepers festoon
my trees. Beneath the amber wastes
of sky a loaded ox-cart trundles
by: the weary peasants wend
their way against the pale
of dying day. Gently
now I close again,
like waves
receding
whence
they
c
a
m
e.

(شكل رقم ٥٩)

CARMEN FIGURATUM. Latin, literally, a shaped poem. The verses of such a poem are written or printed to form a design on the page, as shown in George Herbert's *Easter Wings*:

Lord, who createdst man in wealth and store,
Though foolishly he lost the same,
Decaying more and more,
Till he became
Most poore:
With thee
O let me rise
As larks, harmoniously,
And sing this day thy victories:
Then shall the fall further the flight in me.

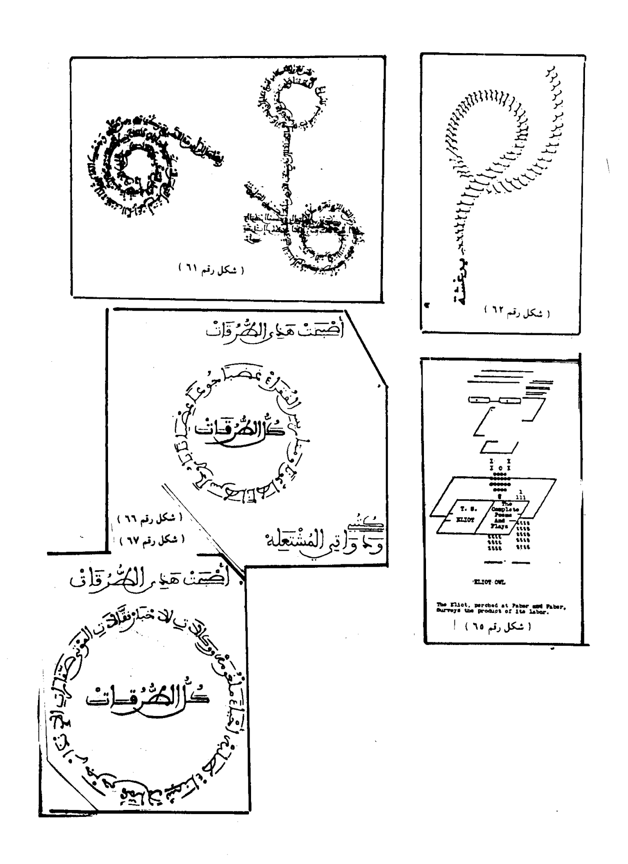
My tender age in sorrow did beginne:
And still with sicknesses and shame
Thou didst so punish sinne,
That I became
Most thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victorie:
For, if I imp* my wing on thine,
Affliction shall advance the flight in me.

Wither, Quarles, Benlowes, Herrick, and Traherne all wrote pattern or shaped poems.

* imp: strengthen by grafting.

(شكل رقم ٦٠)

(شكل رقم ٥٤ "ب"



(شكل رقم ٦١)

(شكل رقم ٦٢)

(شكل رقم ٦٥)

(شكل رقم ٦٦)

(شكل رقم ٦٧)



(شكل رقم ٦٨)

عادل فاخوري

(شكل رقم ٦٩)

(شكل رقم ٧٠)

صور ووثائق للخط
تبين أطواره وأنواعه

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦

(شكل ١)

هذا الشكل (١) مثال للكتابة الصورية ، وهي أول مرحلة من مراحل التعبير الخطي عن المعاني والمدلولات عند قدماء المصريين والآشوريين وغيرهم ، وقد كانوا ينقشونها على الأحجار وما شاكلها .

والصورة الأولى – وهي لذراعين ممدودتين في اتجاهين عكسيين مع بسط كفيهما – كانوا يرمزون بها إلى أعمال السلب أو فقدان الشيء .

والصورة الثانية – وهي صورة نجم معلق في السماء – كانوا يرمزون بها إلى الليل والظلام .

والصورة الثالثة – وهي صورة ذراع ممدودة مقبوضة الكف على عصا – كانوا يستعملونها رمزا للقوة أيا كانت .

والصورة الرابعة – وهي صور ساقين تمشيان – كانوا يرمزون بها للدلالة على الحركة من أي نوع .

عن الكتابة الخطية مدكتاب : أطوار الثقافة والفكر / الد نجلو ١٩٥٩)

(شكل رقم ٧١)

(شكل ٧٣)

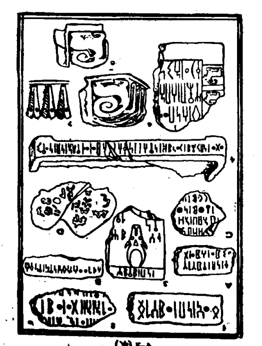
شكل (٧٣) هو نموذج لصور الحروف فى كتابات الأمم المختلفة .

والخط الهيروغليفى كان خاصا بالكهنة عند قدماء المصريين .

والخط الهيراطيقى كان يستخدمه عمال الدواوين وكتاب الدولة .

والخط الديموطيقى أى خط العامة ، كان أبسط الخطوط الثلاثة عند قدماء المصريين

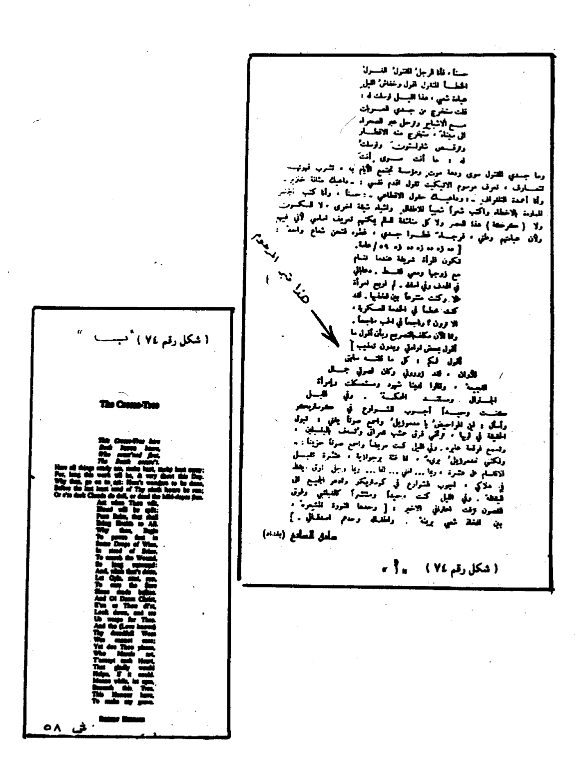
(شكل رقم ٧٣)



شكل (٧٥)

(من كتاب: أطوار الثقافة و الفكر / الانجلو ١٩٥٩م)

(شكل رقم ٧٢)



(شكل رقم ٧٤) " أ "

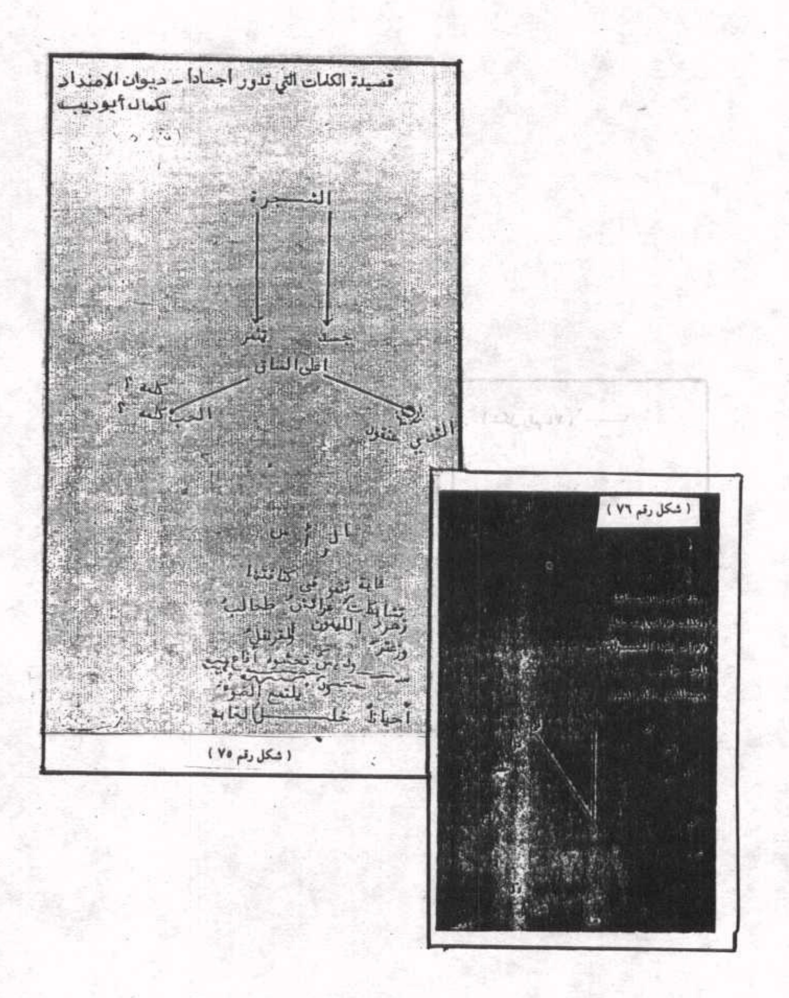
حسنا ، فأنا الرجل المتزل
الخطأ
هباءة شيء ، هذا الليل
قلت ستخرج من جسدي
...

صادق الصائغ (بغداد)

(شكل رقم ٧٤) " ب "

The Cross-Tree

ص ٥٨



(شكل رقم ٧٥)

(شكل رقم ٧٦)

(شكل رقم ٧٧)

الشاعر...

لا

تبتئس

إن الحياة

حياة ٭ تندى

بعطر ربيعها الفواح

وافتح فؤادك للحياة . فإنما

للحب . لا للعواصف وجراح

اعزف على قيثارتي لحن الهوى

وارقص كمثل البلبل الصداح

ما أنت إلا شاعر

ما أنت إلا شاعر

يهدي السرور إلى القلوب

الهميني . يا ربة الشعر ، لحنا ٭ إنني في محراب ديرك ساجد

واجعليه نبيك الفرد . لما ٭ صلواتي ، لم يتلها ناي ناشد

إن يغص جدولي ، وإن يعشب الدر ٭ ب بشوك ، فإنني لك عابد

لم يصر بجمر البخور رمادا ٭ وسراج الشموع في الدير واقد

وجمال المعبود . ذوب أوتا ٭ ري ، وأحيا عطر الربيع الخامد

فاسمعيني ، وطهري القلب بالنا ٭ ر ، وبالشوك فاسيلي دمع عابد

واسمعي ، إن صدت غيرك يوما ، إنني في جدولي لحسنك عابد

من يدي ضاع جوهر ٭ فعادت في الورى ٭ ام القصيد وها أنا عائد

فأمضي المهزوم بعدك اليوم ٭ ، ولقى جراح قلب جامد

وانفري لي ، إذا توفرت الهمس ٭ ، وداست قيود تلك المقاعد

فأنا طائر ضللت من العش ٭ لأهوى بشاطيء متباعد

إن تمدي ظل الالوهة في الار ٭ ض يزهر هذا الوجود الجامد

فاز صبح الحقول في جرحها الدا ٭ مي ، ومات على الشفاه الشدائد

لست أدري ما ... تحبسا حزينا

تعصر القلب ... رة ثم تشرب

... وابتهج ، واعرس ... الربيع غضبا

تحت أقدام ... عبر بتشعب

وطني الشوك في ... طريق ، فاقصي

... ولم ... يسزل يتوثب

فابتسم ... للحياة

طاهرا ... كالصلاة

عاطرا ... كالزهور

في الربيع ... في الضمير

... للجمال

... كالظلال

والندى ... والجبال

لا تقض عمرك باكيا ... لا تقض عمرك بالنحيب

ما أنت إلا شاعر ... يهدي السرور إلى القلوب

رسالة الشعر :

المهرجان :

الشاعر :

وانفري، إن الشعر قيثارتي له ... وبعث سحائر النغم الخالد

ربيعا الشعر

أصوات :

جلال بن الهاشمي

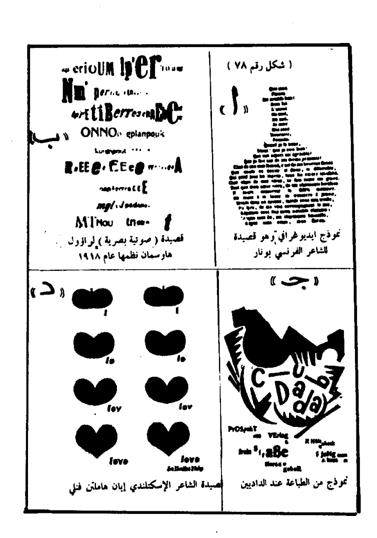
البلال المكناسي

جريدة الفجر / الشعر ، عدد 18 فبراير 1954 ، ص 15 ، (كتبها مصورة)

... من الاعتذار ... صاحب الامضاء بالرسالة التالية .

أما القصيدة التي تقدم بها فننشرها إلى قرائنا الأفاضل ... لا تجد لها أحسن من اقتطاف ما جاء بصدد ... في رسالة ... نفسه وهو :

« إن الأوزان الشعرية التي يتمرها الناس قيودا تثقل ... أصبحت ... الأدب الممتاز ... في الشعر ... مختصة في القصر والطول ... أن يكون هناك ... لا في الفصل الأول من مسرحية ... الشعر ... يسمع ... أصواتا آتية من الأبعاد ... ثم تأتي منه قليلا قليلا ... الكلام ... الوزن ... المتصاعدة إلى أن يصل إلى ... إلى أن يصل إلى ... وزن ... الأغراض ... توزيع الأوزان ... استقلالا جديدا ... ونرجو من الذين ... أن يوجهوا إلينا ... رغم استقلال وزنه ... في الشعر .



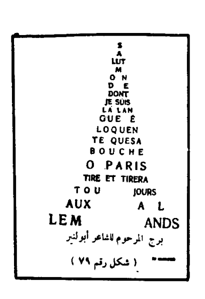
(شكل رقم ٧٨)

نموذج ايديوغرافي وهو قصيدة للشاعر الفرنسي بونار

قصيدة (صوتية بصرية) لراؤول هاوسمان نظمها عام ١٩١٨

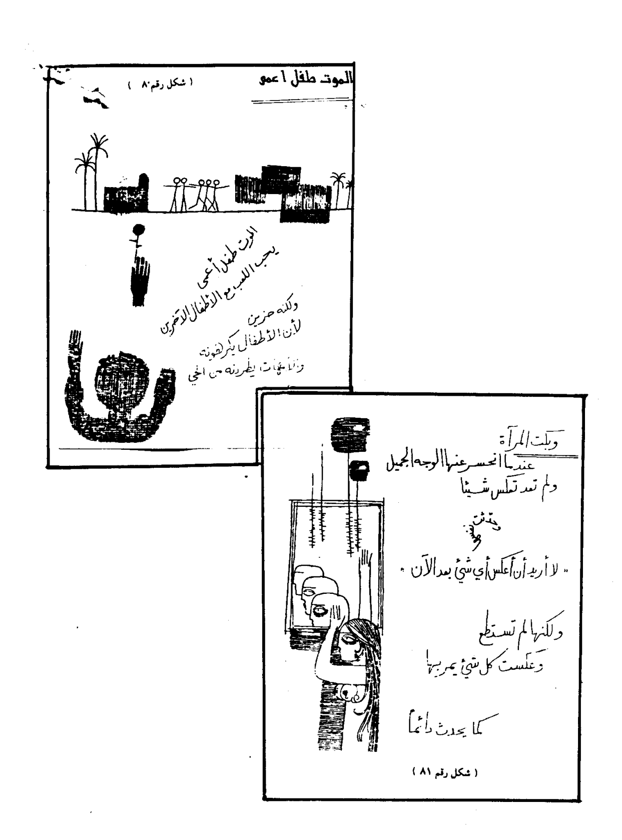
نموذج من الطباعة عند الداديين

قصيدة الشاعر الإسكتلندي إيان هاملتن فنلي



برج المرحوم للشاعر أبولنير

(شكل رقم ٧٩)

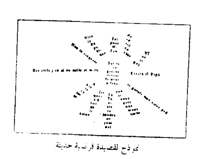


(شكل رقم ٨٠)

(شكل رقم ٨١)



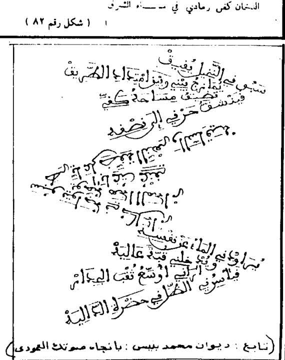
(شكل رقم ٨٢)



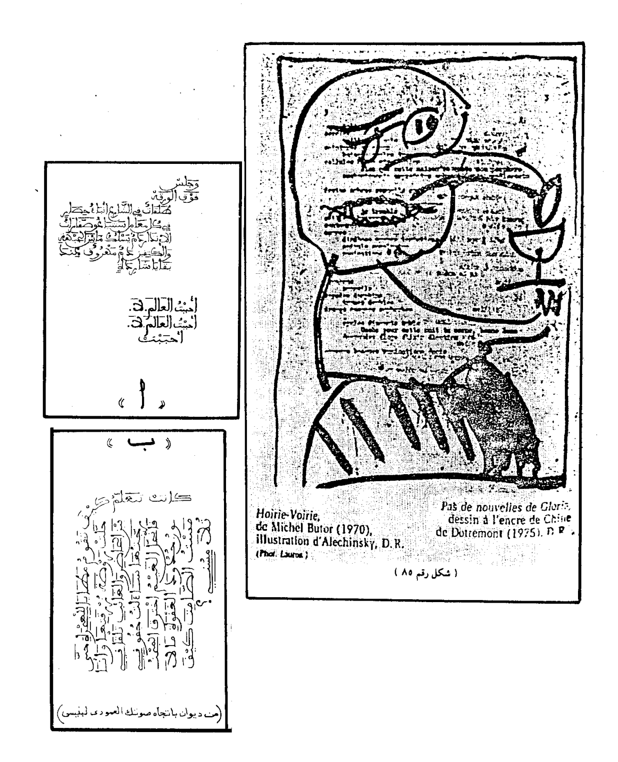
نموذج لقصيدة فرنسية حديثة



(شكل رقم ٨٤)



(تابع : ديوان محمد بنيس : باتجاه صوتك العمودي)

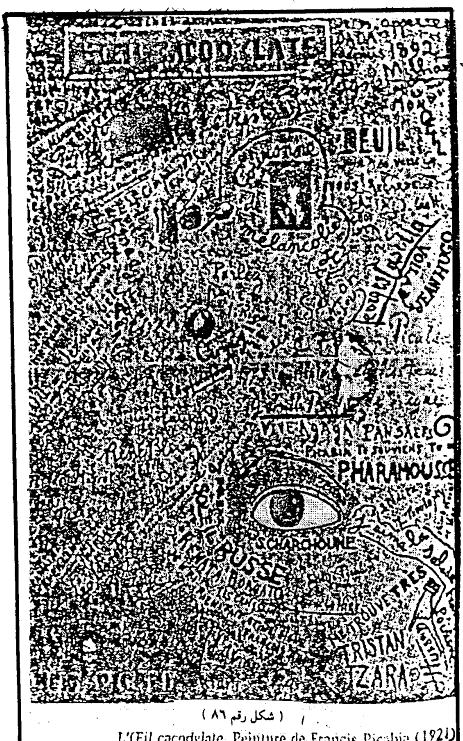


(من ديوان باتجاه صوتك العمودي لبنيس)

Hoirie-Voirie, de Michel Butor (1970), illustration d'Alechinsky, D.R. (Phot. Lauros)

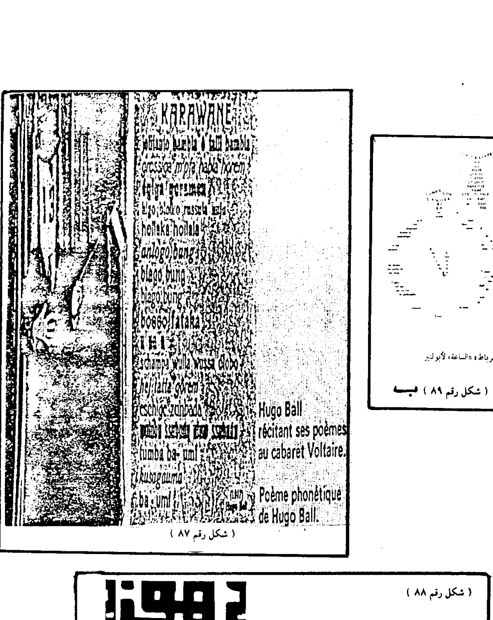
Pas de nouvelles de Gloria, dessin à l'encre de Chine de Dotremont (1975). D.R.

(شكل رقم ٨٥)



(شكل رقم ٨٦)

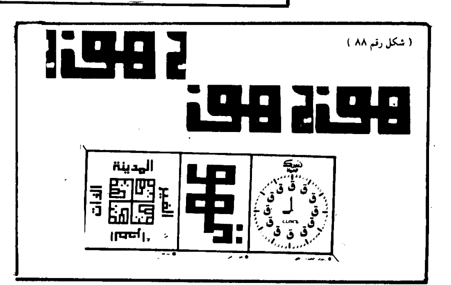
L'Œil cacodylate. Peinture de Francis Picabia (1921)
Paris, musée national d'Art moderne. (Phot. Lauros Giraudon)



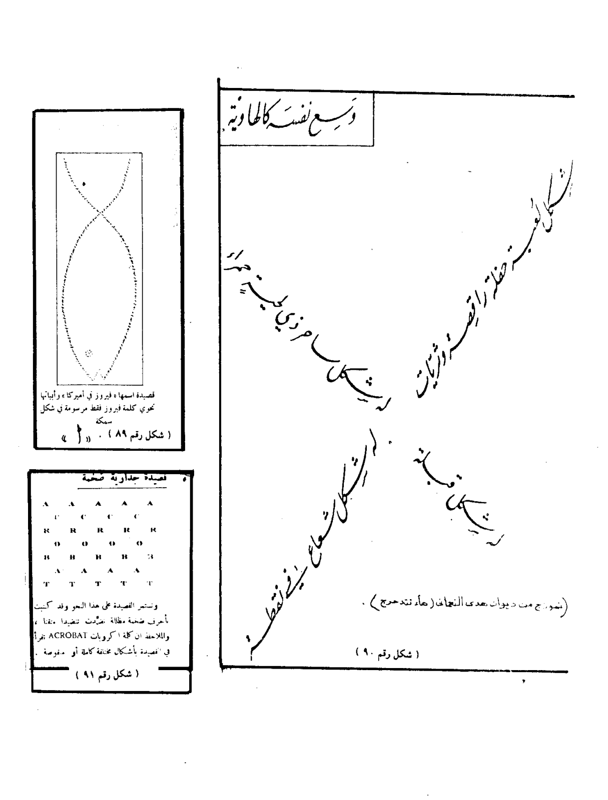
(شكل رقم ٨٧)

«الرباط» «الساعة» لأبولنير

(شكل رقم ٨٩) ب



(شكل رقم ٨٨)



(نموذج من ديوان هدى النعماني (هاء تتدحرج) .

(شكل رقم ٩٠)

قصيدة اسمها «فيروز في أميركا» وأبياتها تحوي كلمة فيروز فقط مرسومة في شكل سمكة

(شكل رقم ٨٩) . «ﺃ»

وتستمر القصيدة على هذا النحو وقد كتبت بأحرف ضخمة مظللة نضّدت تنضيدا متقنا ، والملاحظ ان كلمة اكروبات ACROBAT تقرأ في القصيدة بأشكال مختلفة كاملة أو منقوصة .

(شكل رقم ٩١)

المراجع

١ ـ إبراهيم / د. عبد الحميد إبراهيم
الوسطية العربية مذهب وتطبيق / جـ١ ، جـ٢ / دار المعارف بمصر ١٩٨٦ + مقالات في النقد الأدبي جـ٣ / دار الهداية بمصر.

٢ ـ ابن بسام
الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة / تحقيق د. حمد لطفي عبد البديع / ١٩٧٥ .

٣ ـ ابن خلكان
وفيات الأعيان / تحقيق إحسان عباس / دار الثقافة ببيروت.

٤ ـ ابن رشيق
العمد / مطبعة أمين هندية / القاهرة ١٩٧٨.

٥ ـ ابن قتيبه
الشعر والشعراء / تحقيق مصطفى السقا / المطبعة التجارية بالقاهرة ١٩٣٢.

٦ ـ أدونيس / على أحمد سعيد
ـ الأعمال الشعرية المكاملة / المجلد الأول والثاني / دار العودة ببيروت / ط٥ / ١٩٨٨.
ـ الشعرية العربية / بيروت / ١٩٨٥

٧ ـ إسماعيل / د. عز الدين إسماعيل :
ـ الأسس الجمالية في النقد العربي / دار الفكر العربي / ط٣ / ١٩٧٤م.
ـ الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية / دار العودة ببيروت ودار الثقافة / ط٣ / ١٩٨١.

٨ ـ الأعشى
ديوان الأعشى / شرح وتعليق محمد محمد حسين / المكتب الشرقي للنشر والتوزيع / بيروت.

٩ ـ أمين / بكرى شيخ أمين
مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني / منشورات دار الآفاق الجديدة ببيروت / ط٣ / ١٩٨٠.
١٠ ـ أمين أحمد أمين
فجر الإسلام / مكتبة النهضة المصرية.
١١ ـ الأندلس / ابن حزم الأندلسى
طوق الحمامة / تحقق صلاح الدين القاسمي / دار الشئون الثقافية ببغداد.
١٢ ـ أونج / والتر أونج
الشفاهية والكتابية / ترجمة حسن البنا عز الدين / عالم المعرفة بالكويت / ١٨٢ ـ فبراير ١٩٩٤م.
١٣ ـ بنيس / محمد بنيس :
ـ باتجاه صوتك العمودي / مطبعة الأندلس بالدار البيضاء ١٩٧٩.
ـ ظاهرة الشعر بالمغرب العربي.
١٤ ـ بورا / س.م.بورا
التجربة الخلاقة / ترجمة سلامة حجاوي / بغداد ١٩٧٧.
١٥ ـ بهنسى / د. عاطف بهنسى
دراسات نظرية في الفن عند العرب / المكتبة الثقافية بالقاهرة / عدد ٣٠٠ / ١٩٧٤.
١٦ ـ بيكون / غانيات بيكون
الأدب الفرنسي الحديث/ترجمة نبيه صفر وأنطوان الشمالي/عويدات بيروت ١٩٦٣.
١٧ ـ التلاوى / محمد نجيب التلاوى
الأدب العربي في نيجيريا دراسة تحليلية وتحقيق / مخطوط بمكتبة كلية الأدب بالمنيا.
١٨ ـ التوحيدى / أبو حيان التوحيدى
المقابسات / تحقيق السندوبي / المكتبة التجارية / ١٩٢٩.

١٩ ـ الجابرى / محمد صالح الجابرى
ديوان الشعر التونسي الحديث / الشركة التونسية لتوزيع ١٩٧٦.
٢٠ ـ جباخنجى / محمد صدقى جباخنجى
الفن والقومية العربية / المكتبة الثقافية بالقاهرة / ١٩٦٣.
٢١ ـ الجندى / على الجندى وآخرين
أطوار الثقافة والفكر / الانجلو مصرية / ١٩٥٩.
٢٢ ـ جيدة / د. عبد الحميد جيدة
اتجاهات الشعر العربي الحديث / مؤسسة نوفل / بيروت / ط١ / ١٩٨٠.
٢٣ ـ حجازى / د. محمود فهمى حجازى
اللغة العربية عبر القرون / المكتبة الثقافية بالقاهرة.
٢٤ ـ حسن / شاكر حسن
البعد الواحد / بغداد . الشئون الثقافية.
٢٥ ـ حسين / د. محمد كامل حسين
في أدب مصر الفاطمية / ط٢ القاهرة / ١٩٦٣.
٢٦ ـ الحموى / ابن حجه الحموى
خزانة الأدب / طبعة بولاق ـ القاهرة.
٢٧ ـ الحيدرى / بلند الحيدرى :
ـ زمن لكل الأزمنة ـ نظرات وآراء في الفن / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت ط١ / ١٩٨١.
ـ إشارات علي الطريق ونقاط ضوء / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ط١ / ١٩٨٠.
٢٨ ـ داغر / شربل داغر
الشعرية العربية الحديثة. تحليل نصي / دارتوبقال للنشر ١٩٨٨.
٢٩ ـ الرافعى / مصطفى الرافعى وعبد الحميد جيدة
فنون صناعة الكتابة / دار الجيل / بيروت ١٩٨٦.

٣٠ ـ الرافعي / مصطفى صادق الرافعي
تاريخ آداب العرب / جـ٣ / دار الكتاب العربي / بيروت / ط٢ / ١٩٧٤.
٣١ ـ روجرز / فرانكلين ر. روجرز
الشعر والرسم / ترجمة مي مظفر / دار المأمون ببغداد / ١٩٩٠.
٣٢ ـ ريشار / اندريه ريشار
النقد الجمالي / ترجمة هنري رعيب / منشورات عويدات ببيروت.
٣٣ ـ سكوت / ر.أ. سكوت
صناعة الأدب / ترجمة هاشم الهنداوي / سلسلة المائة كتاب / العراق.
٣٤ ـ السيوطي
المزهر في علوم اللغة وأنواعها / تحقيق محمد أحمد وآخرين / الحلبي / القاهرة.
٣٥ ـ شاوول / بول روي
علاقة القصيدة العربية الحديثة بالفنون السمعية والبصرية / بحوث البابطين دورة البارودي / اكتوبر ١٩٩٢ / بالقاهرة.
٣٦ ـ الشوك / علي الشوك
الدادائية / المؤسسة التجارية ببيروت / ط١ بدون تاريخ.
٣٧ ـ الصفا / إخوان الصفا
رسائل إخوان الصفا.
٣٨ ـ الصكر / حاتم الصكر
بعض مشكلات توصيل الشعر من خلال شبكة الاتصال المعاصرة / بحوث المربد ببغداد ١٩٨٦.
٣٩ ـ ضيف / د. شوقي ضيف
العصر العباسي الأول / دار المعارف بمصر / ط٣.

٤٠ ـ عبد الصبور / صلاح عبد الصبور
الأعمال الكاملة / دار العودة ببيروت / ١٩٧٢.
٤١ ـ عثمان / د. عبد الرحمن عثمان
معالم النقد الحديث / مطبعة المدني . القاهرة.
٤٢ ـ عصفور / د. جابر عصفور
الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي / دار المعارف / القاهرة / ١٩٧٣.
٤٣ ـ علوش / د. سعد علوش
معجم المصطلحات الأدبية / دار الكتاب اللبناني / بيروت.
٤٤ ـ على / أسعد محمد على
الشعر والفنون / بحوث المربد ١٩٧٦ / دار الحرية للطباعة ببغداد.
٤٥ ـ عناني / د. محمد زكريا عناني
مدخل لدراسة الموشحات والأزجال / نسخة مصورة عن دار الخدمات الجامعية / ١٩٨٨ + الموشحات الأندلسية / عالم المعرفة / عدد ٣١.
٤٦ ـ غبريال / د. زاخر غبريال
كمنجز شاعر أمريكا / الهيئة العامة للتأليف والنشر بالقاهرة ١٩٧١ / سلسلة الأدب العالمي المعاصر.
٤٧ ـ فروخ / د. عمر فروخ
هذا الشعر الحديث / دار لبنان للطباعة والنشر / ط١.
٤٨ ـ قرطاجنى / حازم قرطاجنى
منهاج البلغاء /
٤٩ ـ قنديل / د. إسعاد عبد الهادى قنديل
فنون الشعر الفارسي / دار الأندلس ببيروت / ط٢ / ١٩٨١.

٥٠ ـ القيسى / محمد القيسى
الأعمال الشعرية الكاملة / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ط١.
٥١ ـ الكبيسى / طراد الكبيسى
الشعر والكتابة. القصيدة البصرية / بحوث المربد ١٩٨٦ / دار الحرية للطباعة ببغداد.
٥٢ ـ كرم / انطوان غطاس كرم
الشعر والكتابة. القصيدة البصرية / بحوث المربد ١٩٨٦ / دار الحرية للطباعة ببغداد.
٥٣ ـ كورك / جاكوب كورك
اللغة في الأدب الحديث. الحداثة والتجريب / ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل / دار المأمون ببغداد / ١٩٨٩.
٥٤ ـ لؤلؤه / د. عبد الواحد لؤلؤه
ـ الشعر ومتغيرات المرحلة / مع آخرين / دار الشئون الثقافية العامة ببغداد/ ١٩٨٦.
ـ موسوعة المصطلح النقدي / ترجمة / المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت.
٥٥ ـ مجموعة من المؤلفين والمترجمين
البنيوية التكوينية والناقد الأدبي / مؤسسة الابحاث العربية / ط ١٩٨٤.
٥٦ ـ محمود / د. زكي نجيب محمود :
ـ في فلسفة النقد / دار الشروق بالقاهرة / ط١ / ١٩٧٩.
ـ تجديد الفكر العربي / دار الشروق بالقاهرة / ط ٧ / ١٩٨٢.
٥٧ ـ المرزباني / المرزباني
الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء / السلفية / ط٢ / القاهرة.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مدخل بحثى	٧
المصطلح	١٤
القسم الأول	
القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى القديم	٢٥
الفصل الأول	
الرؤية الفلسفية	٢٧
الفصل الثانى	
الوسائط المعيارية للتشكيل	٨١
الفصل الثالث	
الرؤية الفنية	١١١
القسم الثانى	
القصيدة التشكيلية فى الشعر الغربى	١٦٩
الظاهرة التشكيلية وإشكالية التعبير الشعرى	١٧١
القصيدة التشكيلية فى الشعر الغربى	١٨٠
الرؤية الفلسفية	١٨٦
الرؤية الفنية	٢٢٥
القسم الثالث	
القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى الحديث والمعاصر	٢٥٩
الرؤية الفلسفية	٢٦٥
الرؤية الفنية	٢٧٧
الملاحق	٣٧٣

● صدر فى هذه السلسلة :

١- المرايا المتجاورة ـ دراسة فى نقد طه حسين

جابر عصفور ـ ١٩٨٣

٢- بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ

سيزا أحمد قاسم ـ ١٩٨٤

٣- الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)

مراد عبدالرحمن مبروك ـ ١٩٨٤

٤- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى إلى ابن رشد

ألفت كمال الروبى ـ ١٩٨٤

٥- قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبدالصبور

مديحة عامر ـ ١٩٨٤

٦- البلاغة والأسلوب

محمد عبدالمطلب ـ ١٩٨٤

٧- الخيال ـ مفهوماته ووظائفه

عاطف جودة نصر ـ ١٩٨٤

٨- التجريب والمسرح

صبرى حافظ ـ ١٩٨٤

٩- علامات فى طريق المسرح التعبيرى

عبدالغفار مكاوى ـ ١٩٨٤

١٠- مسرح يعقوب صنوع

نجوى إبراهيم فؤاد ـ ١٩٨٤

١١- بناء النص التراثى ـ دراسة فى الأدب والتراجم

فدوى دوجلاس مالطى ـ ١٩٨٥

١٢- أثر الأدب الفرنسى على القصة

كوثر عبدالسلام البحيرى ـ ١٩٨٥

١٣- أبو تمام ـ وقضية التجديد فى الشعر

عبده بدوى ـ ١٩٨٥

١٤- علم الأسلوب ـ مبادؤه وإجراءاته

صلاح فضل ـ ١٩٨٥

١٥- قضايا العصر فى أدب أبى العلاء المعرى

عبدالقادر زيدان ـ ١٩٨٦

١٦- الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى

عصام بهى ـ ١٩٨٦

١٧- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب

يوسف ميخائيل أسعد ـ ١٩٨٦

١٨- الرؤى المقنعة ـ نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى

كمال أبو ديب ـ ١٩٨٦

١٩- لغة المسرح عن ألفريد فرج

نبيل راغب ـ ١٩٨٦

٢٠- من حصاد الدراما والنقد

إبراهيم حمادة ـ ١٩٨٧

٢١- أصوات جديدة فى الرواية العربية

أحمد محمد عطية ـ ١٩٨٧

٢٢- النقد والجمال عند العقاد

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٨٧

٢٣- الصوت القديم / الجديد ـ دراسة فى الجذور العربية لموسيقى الشعر

عبدالله محمد الغذامى ـ ١٩٨٧

٢٤- موسم البحث عن هوية

حلمى محمد القاعود ـ ١٩٨٧

٢٥- قراءات من هنا وهناك

هدى حبيشة ـ ١٩٨٨

٢٦- الرواية العربية ـ النشأة والتحول

محسن جاسم الموسوى ـ ١٩٨٨

٢٧- وقفة مع الشعر والشعراء (الجزء الثانى)

جليلة رضا ـ ١٩٨٩

٢٨- مع الدراما

يوسف الشارونى ـ ١٩٨٩

٢٩- تأملات نقدية فى الحديقة الشعرية

محمد إبراهيم أبو سنة ـ ١٩٨٩

٣٠- **دراسات فى نقد الرواية**

طه وادى ـ ١٩٨٩

٣١- **الخيال الحركى فى الأدب والنقد**

عبدالفتاح الديدى ـ ١٩٩٠

٣٢- **دون كيشوت ـ بين الوهم والحقيقة**

غبريال وهبة ـ ١٩٩٠

٣٣- **القص بين الحقيقة والخيال**

مجدى محمد شمس الدين ـ ١٩٩٠

٣٤- **الرواية فى أدب سعد مكاوى**

شوقى بدر يوسف ـ ١٩٩٠

٣٥- **دراسة فى شعر نازك الملائكة**

محمد عبدالمنعم خاطر ـ ١٩٩٠

٣٦- **الرحلة إلى الغرب فى الرواية العربية الحديثة**

عصام بهى ـ ١٩٩١

٣٧- **الرؤى المتغيرة فى روايات نجيب محفوظ**

عبدالرحمن أبو عوف ـ ١٩٩١

٣٨- **تحولات طه حسين**

مصطفى عبدالغنى ـ ١٩٩١

٣٩- **الجذور الشعبية للمسرح العربى**

فاروق خورشيد ـ ١٩٩١

٤٠- صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف ـ ١٩٩١
٤١- البطل فى مسرح الستينيات بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى ـ ١٩٩٢
٤٢- الأسس النفسية للإبداع الأدبى (فى القصة القصيرة خاصة)
شاكر عبدالحميد ـ ١٩٩٢
٤٣- اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش ـ ١٩٩٢
٤٤- التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث
عبدالمحسن طه بدر ـ ١٩٩٢
٤٥- ظواهر المسرح الإسبانى
صلاح فضل ـ ١٩٩٢
٤٦- الحمق والجنون فى التراث العربى
أحمد الخصخوصى ـ ١٩٩٢
٤٧- الرواية العربية الجزائرية
عبدالفتاح عثمان ـ ١٩٩٢
٤٨- دراسات فى الرواية الإنجليزية
أمين العيوطى ـ ١٩٩٢
٤٩- جدل الرؤى المتغايرة
صبرى حافظ ـ ١٩٩٣
٥٠- الوجه الغائب
مصطفى ناصف ـ ١٩٩٣

٥١- نظرة جديدة فى موسيقى الشعر

على مؤنس ـ ١٩٩٣

٥٢- قراءات فى أدب : إسبانيا وأمريكا اللاتينية

حامد أبو أحمد ـ ١٩٩٣

٥٣- الرواية الحديثة فى مصر

محمد بدوى ـ ١٩٩٣

٥٤- مفهوم الإبداع الفنى فى النقد الأدبى

مجدى أحمد توفيق ـ ١٩٩٣

٥٥- العروض وإيقاع الشعر العربى

سيد البحراوى ـ ١٩٩٣

٥٦- المسرح والسلطة فى مصر

فاطمة يوسف محمد ـ ١٩٩٣

٥٧- الأسس المعنوية للأدب

عبد الفتاح الديدى ـ ١٩٩٤

٥٨- عبدالرحمن شكرى شاعراً

عبدالفتاح الشطى ـ ١٩٩٤

٥٩- نظرة ستانسلافسكى

عثمان محمد الحمامصى ـ ١٩٩٤

٦٠- الذات والموضوع ـ قراءة فى القصة القصيرة

محمد قطب عبدالعال ـ ١٩٩٤

٦١- مكونات الظاهرة الأدبية عن عبد القادر المازنى

مدحت الجيار ـ ١٩٩٤

٦٢- المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور

ثريا العسيلى - ١٩٩٤

٦٣- مفهوم الشعر

جابر عصفور - ١٩٩٥

٦٤- قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث

محمد عبدالمطلب - ١٩٩٥

٦٥- محتوى الشكل فى الرواية العربية، ١ - النصوص المصرية الأولى

سيد البحراوى - ١٩٩٦

٦٦- نظرية جديدة فى العروض

ستانسلاس جويار، ترجمة : منجى الكعبى - ١٩٩٦

٦٧- اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث

عبدالمجيد حنون - ١٩٩٦

٦٨- عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى

عثمان عبدالمعطى عثمان - ١٩٩٦

٦٩- نظرات فى النفس والحياة

عبد الرحمن شكرى ، جمع ودراسة : عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٦

٧٠- هكذا تكلم النص : استنطاق الخطاب الشعرى لرفعت سلام

محمد عبد المطلب - ١٩٩٦

٧١- الاستشراق الفرنسى والأدب العربى

أحمد درويش - ١٩٩٧

٧٢- تأملات فى إبداعات الكاتبة العربية

شمس الدين موسى - ١٩٩٧

٧٣ - جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية الحديثة

وليد منير - ١٩٩٧ .

٧٤ ـ دلالة المقاومة فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى

سامية حبيب ـ ١٩٩٧ .

٧٥ ـ ميتافيزيقا اللغة ـ

لطفى عبدالبديع ـ ١٩٩٧ .

٧٦ ـ تداخل النصوص فى الرواية العربية

حسن محمد حماد ـ ١٩٩٧ .

٧٧ ـ المرأة / البطل فى الرواية الفلسطينية

فيحاء قاسم عبدالهادى ـ ١٩٩٧ .

٧٨ ـ من التعدد إلى الحياد

أمجد ريان ـ ١٩٩٧ .

٧٩ ـ بنية القصيدة فى شعر أبى تمام

يسرية المصرى ـ ١٩٩٧ .

٨٠ ـ سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر

حسن فتح الباب ـ ١٩٩٧ .

٨١ ـ الدم وثنائية الدلالة

مراد مبروك ـ١٩٩٧ .

٨٢ ـ تداخل الأنواع فى القصة القصيرة

خيرى دومة ـ ١٩٩٨ .

٨٣ ـ أدب السياسة / سياسة الأدب

ترجمة حسن البنا ـ ١٩٩٨ .

٨٤ ـ أشكال التناص الشعرى

أحمد مجاهد ـ ١٩٩٨ .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٦٧ /١٩٩٨

I.S.B.N 977-01-5566-7